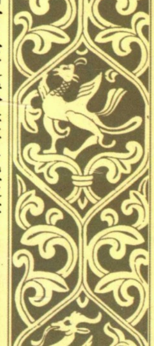
曹順慶 等著

中國古代文論話語

中國古典文獻學研究叢書



巴蜀書

中國古典文獻學研究叢書





ISBN 7-80659-213-X/I·76
定價：28.00圓

四川大學『211工程』項目
中國古典文獻學研究叢書

中國古代文論話語

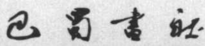
曹順慶 李清良 傅勇林 李思屈／著











巴蜀書社
2001・成都

圖書在版編目（CIP）數據

中國古代文論話語/曹順慶等著．—成都：巴蜀書社，2001.7
ISBN 7－80659－213－X

Ⅰ．中…　Ⅱ．曹…　Ⅲ．語言學—研究—中國—古代　Ⅳ．HO

中國版本圖書館 CIP 數據核字（2001）第 021133 號

策劃組稿：陳大利　李　蓓
責任編輯：陳大利
封面設計：文小牛

中國古代文論話語　曹順慶　等著
巴蜀書社出版發行　（成都鹽道街三號　郵編 610012）
總編室電話（028）6656816　發行科電話（028）6662019
新華書店經銷　成都金龍印務有限責任公司印刷
開本 850×1168　1/32　印張　13.125　字數　315 千
2001 年 7 月第一版　2001 年 7 月第一次印刷
印數：1—1500 冊
ISBN 7－80659－213－X/I·76　定價：28.00 圓

目　　錄

緒論：重建中國文論話語

引　言

當今中國學術界已日益意識到，整個 20 世紀中國的人文學科研究實際上都患上了“失語症”，全盤套用西方的話語系統，沒有自己的理論話語，大部分中國人文學科研究都削足適履地成了西方話語系統的注脚。因此，越來越多的有識之士呼吁，如果希望我們中國的學術研究在 21 世紀走向深入，我們就必須賦予它獨立的學術品格和文化品格，而這從根本上有賴于我們能够建立屬于我們自己的從而是具有中國文化精神特質的中國現代學術話語系統。這個新話語系統的建立不可能完全照搬 20 世紀以前的中國傳統學術話語，當然也更不能照搬西方話語系統，它必須是具有中國文化精神特質而又吸收全人類文化成就的新型話語系統。這就决定了建立中國現代學術話語系統的主力軍，既不是單純從事中國傳統學術研究的學科與學者，也不是單純從事西方學術研究的學科與學者，而必定是將古今中外一切文化成就都納入視野之内的比較學科及其研究者。因此，中國的比較文學研究在

現階段有其確定的歷史任務和目的，這就是爲建立中國現代學術話語系統而盡職盡責，振臂高呼，切實工作。

中國現代學術話語系統也決定了中國比較文學的基本內容和方法。這個學術話語系統既然是屬于中國的，它就必須具有中國文化精神特質，它就決定了中國比較文學必須建立在對中國傳統文論經典和學術研究進行全面的清理和自覺的繼承這一基礎之上；既然是現代的，它就決定了我們必須在中西理論對話（而不是將一方理論去闡釋另一方，也不是僅僅比較一下異同就了事）的基礎上吸收西方理論對我國文化發展有益的成分，因而中國比較文學的基本方法之一應是對話法。

中國現代學術話語系統絕不能一蹴而就，一朝即成。因此，我們衹能從一個個帶根本性的具體問題入手，以具體問題爲中介讓中西理論進行對話，在對話過程中凸現中西理論各自獨特的聲音。而這也就意味着如下三個方面：其一，我們所選擇的問題必須是國際學術界共同關心並且具有重要理論意義的問題，這樣既能對這些問題的解決起到實質性的推進作用，又可以在言説這些問題時以無可爭辯的事實顯示中國傳統學術話語系統的言説能力，從而使中國現代學術話語系統在逐步建立的同時就取得其應有的話語權力。其二，我們必須盡量讓對話各方的聲音得到最爲清晰的呈現，衹有這樣纔能進行最有成效的對話，而不是獨白，或者是壓制某方的聲音使之不能被完全地表達出來並把不屬于它自己的觀點强加給它。要做到這一點，就必須就某一具體問題將中西雙方觀點的具體的歷史面貌清理出來，讓它們以最爲完整的形態參與對話。這一點對于中國傳統理論來説尤其顯得必要，多年來我們比較多地運用西方理論來切割中國傳統文化和學術，往

往不是歪曲、忽略事實，就是根本不對中國傳統進行切實的研究，衹是想當然地以爲它應該如何如何。其三，在對話終了，應該就這些具體問題以中國傳統學術話語爲基礎吸收西方理論之精華，融會鑄造出一些基本的理論和看法，並體現在若干核心概念或範疇之上，從而爲建立整個中國現代學術話語系統打下堅實的基礎，作好充分準備。

第一節　二十一世紀中國文化發展戰略與重建中國古代文論話語

時間的巨輪已經轉到了 20 世紀末。

這是一個回顧與總結的時刻，更是一個翹首展望的時刻。

即將過去的 20 世紀，可以説是中國文化大動蕩的世紀，是中國文化極其痛苦、極爲艱難的世紀。

在漫長的中國文化史上，也曾有過南北文化的衝突與融合，東西（中印、中日）文化的交匯與交融；但在這些交匯與衝突之中，中華文化始終根深柢固，處于主流和優勢性地位，體現了宏大廣博，兼收並容的恢宏氣度。然而，自 19 世紀末至 20 世紀，中華文化第一次受到了西方文化的嚴峻挑戰！西方列强的堅船利炮，不但轟開了中華帝國的金鎖銅關，而且也爲西方文化在中國傳播奠定了基礎，掃清了障碍。在民族存亡的危機中，中華民族爲了救亡圖存，經過痛苦的掙紥、反省，不得不“求新聲于異邦”，向西方文化學習，甚至不惜以“打倒孔家店”（傳統文化）爲代價。自“五四”以後，中國文化的根基第一次真正動摇了。

然而，自從“五四”打倒古文文化（傳統文化），提倡新文

化以來，整個中華民族就在中國文化與西方文化之間處于一種十分尷尬的窘狀。

西化的結果，使中華民族的自尊心大大受到傷害，“華人與狗不得入内”的牌子，曾令多少有血氣的中國人義憤填膺，痛心疾首！聞一多滿懷追求西方文化的幻想赴美留學，然而，震撼他靈魂的不是西方的文明，而是民族的屈辱：“我乃有國之民，我有五千年之歷史與文化，我有何不若彼美人者？將謂吾國人不能製殺人之槍炮遂不若彼之光明磊落乎？總之，彼之賤視吾國人者一言難盡。”① 郁達夫小説《沉淪》之主人公，正是因這種民族屈辱而自殺，“祖國呀祖國，我的死是你害我的！你快富起來吧，强起來吧！你還有許多兒女在那裏受苦呢”！

巨大的民族屈辱，像夢魘一樣壓抑着中華民族的自尊心，在屈辱與自尊的絞殺之中，扭曲了中國人的心態。魯迅小説《阿Q正傳》中的阿Q形象，正是這樣一種畸形心態的活生生的寫照。魯迅寫阿Q，是想“寫出一個現代的我們國人的靈魂來”②。關于阿Q這個藝術典型，學界多年論争不休，曾有過多種解釋，但大多以階級性來論證，頗難自圓其説。其根本原因是没有從民族心態上去認識，魯迅正是描繪了一種雖然老子先前闊多了，但在現實中卻受盡屈辱的畸形心態和靈魂。這是一種“中華民族靈魂之‘無靈魂’的體現”③。

這種“無靈魂”的狀況，正是文化斷裂的後果之一。一個“無靈魂”的民族，便會逐漸失去嚮心力與凝聚力。然而，事實

① 《聞一多全集》第1卷，第40頁。
② 《魯迅全集》第7卷，第81頁。
③ 李歐梵《魯迅的小説——孤獨者與大衆》，見樂黛雲主編《當代英語世界魯迅研究》第11頁，江西人民出版社1993年版。

上，中華文化之根基雖然鬆動了，但並未斷根。許多“五四”時期倡導“西化”的知識分子，其靈魂之根，仍深紮在中國文化之中。就像藕斷絲連的戀人，在彷徨中痛苦，在痛苦中彷徨。正是由于這種矛盾和痛苦，我們纔可能理解許多文化人在西化與民族的抉擇中自相矛盾的言行。例如，胡適是首倡白話文學，力倡西化的人，然而，卻又是一個倡導“整理國故”的人；魯迅是打倒孔家店的旗手，是揭露傳統文化“吃人”、“殺人”本質的勇猛戰士，他甚至曾經號召青年不要讀中國書。然而，魯迅本人對中國傳統文化，卻頗有研究，著有《漢文學史綱要》、《中國小說史略》，並整理校訂了不少古籍，如《古小說鈎沉》、《唐宋傳奇集》、《嵇康集》等等。郭沫若等文壇巨匠亦同樣如此。

西方文化與中國傳統文化之關係，成爲 20 世紀中華民族的一塊心病，一個痛苦、扭曲、壓抑的情結。幾乎任何一次政治思想運動、學術文化論争或論戰，都與此密切相關。從“師夷之長技以制夷”到“打倒孔家店”，從“桐城謬種，選學妖孽”，到“德先生，賽先生”，從“民族形式問題的討論”到“爲工農兵服務”，從“破四舊”到“批林批孔”，從“文革”的閉關鎖國到新時期的“改革開放”……中體西用、批判繼承、拿來主義、大破大立、全盤西化、西體中用……名目繁多的術語，無非都扭結到這一點，如何正確處理中西文化的關係。

曾有學者指出，由于中西文化巨大而猛烈撞擊而造成的民族心態的失衡，中國人在對待西方文化與中國文化關係上，常常是在自大與自卑兩極上滑動，“洋鬼子”與“洋大人”，這種截然不同的稱呼，往往同出一人之口。阿 Q 的特徵就是這種從自尊自大到自輕自賤，又從自輕自賤到自尊自大的既矛盾而又統一的藝

術典型。

如果我敢于捫心自省，仔細回顧一下 20 世紀這一民族心態失衡的痛苦歷程，不難發現由于盲目自大或自輕自賤造成的巨大失誤與失策。從表面上看來是某時期政治上的、甚至是個别領導者的失誤，然而實質上可能是整個民族心態失衡的苦果。

嘗够苦果的中國人，面對 21 世紀，是否會清醒一點？經濟上、政治上逐漸强大起來的中華民族，面對 21 世紀，失衡的心態是否應當正常起來？曾有人預言，21 世紀，是中國人的世紀，如果將這種話理解爲 21 世紀中國將强盛起來，自立于世界民族之林的話，那麽這種强盛在當今不僅僅是經濟上的富庶，國力上的强大，而且更是文化上的繁榮、民族心態的健康。

爲了 21 世紀中華文化崛起和繁榮，我們必須在反省的基礎上，提出相應的文化發展理論及其文化發展戰略。本節就是我們思考的一點心得。

21 世紀中國文化的基本走向何在？中國文化將怎樣發展？這是我們思考的邏輯起點。

如果説 20 世紀是東西方文化劇烈衝突、碰撞的世紀，那麽 21 世紀或許將是一個東西方文化對話、交融的世紀。世界在走向多元化，中國也正在走向世界。有學者認爲，世界正處于一種“文化轉型”的過程之中。樂黛雲教授指出：“從 20 世紀後半葉，亦即第二次世界大戰結束後開始，世界就已顯露了種種文化轉型的跡象，如：經濟上的多元化，由電腦帶動的信息時代，政治上殖民體系的瓦解，科學上和哲學上的最新進展，凡此種種，都有力地證明‘任何體系和中心都不是絶對的，不可更改的’。認識這一點至關重要，這導致了發達世界自我中心的解體，也就是以

歐洲爲中心的文化建構的無可挽回的破碎。”[1] 西方文化中心的解體，並非人們的主觀臆測，世界文化由昔日的西方文化霸權、“西方中心”走向各民族文化多元並存的格局（或曰多元化），已成必然之勢。21世紀，將是多元文化相互對話、相互交融的世紀，還很可能是一個在對話與交融之中達到建構新體系、創造新文化的輝煌時期。人類文化發展史常常提示我們，世界文化的高峰，往往是在文化大交匯，尤其是異質文化交匯之處產生的。

這種多元文化的對話與交流，主要成就很可能集中在文化體系迥異的東西文化的相互對話與交融上。而作爲遠東文明代表的中國文化，將在這種東西異質文化對話與交融之中扮演舉足輕重的角色。

從人類文化發展史的角度來看，東西文化的大交匯導致的對話與交融，及其新文化的建構，很可能是全世界文化發展史上最輝煌的樂章！

從中國文化發展的角度來看，這種“文化轉型”，這種由中西文化對話而產生的交融，無疑提供了一次讓古老的中華文化獲得又一次生機的巨大機會。這是一次千載難逢的良機！

基于這一認識，當21世紀即將來臨之際，中國文化的基本走向也就有了一個大致明確的方向。我們認爲：21世紀的中國文化，將不再亦步亦趨地仿效、追隨西方文化，更不應當再舉起“全盤西化”的奴才旗幟；21世紀的中國文化，當然也決不可能退回去衹讀“四書五經”，復古倒退。中國文化，已經處于中西文化交匯的大潮之中，好比舟行水上，衹有順應這一交匯的潮

---

[1] 樂黛雲：《文化轉型與中西對話》，載《世紀風》1993年2期。

流，纔可能發展；衹有主動適應、並推動這一潮流，纔可能登上輝煌之巔。

基于這種認識，我們將理智地告别20世紀關于“中體西用”、“全盤西化”、“西體中用”等糾纏不清的老話題，拋棄中西文化優劣論的機械判斷。而全力關注于中西文化的相互對話、理解，相互交流與交融；關注于中西文化各自的民族特色與價值，中西文化互補而又多元並存的可能與實現，尤其是關注對話、交流與互補之中萌生的文化新枝，關注在各民族多元文化基礎上重新建構的大廈，關注各民族，以其特有的旋律與音色交織成的世界文化宏偉交響樂的新樂章！

從這一認識出發來考慮中國文化的發展戰略，就有了一個較爲清晰的方向和思路。

21世紀中國文化發展的戰略的第一步，是要主動地迎接並推動世界文化的轉型，主動與西方文化對話。衹有首先開展對話，纔可能達到互相理解、交流與互補，也纔可能實現跨文化的創造與建構。

對話，首先要解决話語問題。各種文化有它不同的理論話語。這裏所説的“話語”（discourse）非指一般意義上的語言，而是藉用當代的話語分析理論（discourse analysis theory）。西方的話語分析理論關注于與語言表達密切相關的社會文化意義的表達、解讀、溝通（交流）和建構的理論與方式。所謂話語，是指在一定文化傳統、社會歷史和文化背景下所形成的思辨、闡述、論辯、表達等方面的基本法則。在文學理論研究上，話語分析理論已卓有成效。美國著名學者拉爾夫·科恩（Ralph Cohen）指

出："文學理論就其範圍而言是一種有關話語的論述。"①

然而遺憾的是，中國現當代文化基本上是藉用西方的理論話語，而没有自己的話語，或者説没有屬于自己的一套文化（包括哲學、文學理論、歷史理論等等）表達、溝通（交流）和解讀的理論和方法。有學者直言不諱地指出："中國没有理論，這是我説的，至少現在是這樣。當我們要用理論來講話時，想一想罷，舉凡能够有真實含義的或者説能够通行使用的概念和範疇，到底有幾多不是充分洋化了的（就算不是直接抄過來）。如果用人家的語言來言語，什麽東西可以算得上中國自己的呢?"② "近一兩年來，中國文藝理論的哲學含義，是以西方哲學爲主導的。也就是説，近一百年中，就哲學作爲理論形態的存在來看，文藝理論並不存在所謂'中、西'方文論的哲學背景。……甚至，就文藝理論自身所具有的哲學性質來講，20世紀的文藝理論其實就衹是西方文論罷了。"③ 的確，自"五四""打倒孔家店"以來，中國傳統話語就幾乎被遺棄了，人們紛紛操起西方哲學觀點、西方文論方法，紛紛用西方的話語來解讀和表述。在否定傳統文化藝術及其理論的同時，人們開始"求新聲于異邦"，于是西方五光十色的文學理論紛至沓來，從古希臘文論到浪漫主義，從批判現實主義到現代派文論，無所不用，無所不搜。建國後，又一頭撲在俄蘇文論的懷中，自新時期（1979）以來，更是多姿多彩，西方各種各樣的理論，都在中國文壇上大顯身手：從别、車、杜的

① 拉爾夫·科恩主编《文學理論的未來》，程錫麟等譯，中國社會科學出版社1993年版，第12頁。

② 孫津：《世紀末的隆重話題》，載《文藝争鳴》，1995年第1期，第60頁。

③ 孫津：《中西文論的哲學背景》，載《超學科比較文學研究》，中國社會科學出版社1989年版，第290頁。

典型論到弗洛伊德的精神分析説，從亞里士多德的悲劇理論到尼采的酒神精神説，從現代主義到結構主義、後結構主義，從現象學到闡釋學、接受美學……新名詞、新概念的狂轟濫炸，已逐漸成爲人們司空見慣的事情。批評家們津津樂道于“能指”、“所指”、“張力”、“反諷”、“情結”、“原型”……面對當代文壇西方文論稱霸的局面，連一些青年學者也慨嘆道：“我們現在的大體狀况是，什麽都有，什麽都没有——别人有的我們都開始有，别人没有的我們也没有。我們留給這個時代的最終可能是‘貧乏的理論’，因爲那不是‘我的’。”①

這種理論的貧乏，理論話語的失常，不僅僅表現在現當代，在古代文化研究上同樣如此。僅以古代文學爲例，長期以來，人們幾乎習慣了用西方文論話語來闡釋中國古代文學，例如用現實主義闡釋杜甫、白居易，用浪漫主義闡釋屈原與李白。這種以西律中式的套用，問題很多。記得有一次開學術會議，幾位學者就白居易詩論是現實主義還是浪漫主義展開了激烈論争：有人據白居易《與元九書》中“文章合爲時其著，歌詩合爲事而作”等主張，斷定白居易詩論爲現實主義詩論；反對者根據同一篇《與元九書》中“感人心者，莫先乎情……詩者，根情、苗言、華聲、實義”一語，堅持白居易詩論是主情的浪漫主義詩論。這種狀况的出現，怕不能責怪白居易“自相矛盾”，而是我們今天的學者自身的失誤。

有人將這種中國話語的失落，稱之爲中國文化的失語症。試想，一個患了失語症的人，怎麽與别人對話！

---

① 毛時安語，參見曹順慶《中國文學理論的斷裂與延續》，《當代文壇》1988年6期，第19頁。

因此，21世紀中國文化發展戰略的第一步，是應當首先確立中國文化自己的話語，這是雙嚮文化對話的基本前提。沒有這一步，所謂對話衹是西方話語的獨白。在這一問題上，我們或許可以從美國黑人文學理論話語建構的努力中獲得一些啓發。

美國當代著名文論家拉爾夫·科恩主編了一本《文學理論的未來》(The Future of Literary Theory, Edited by Ralph Cohen)，書中將女權主義文論與黑人文學理論視爲未來理論的兩大重要方面軍（據我看來，還應當加上以賽義德 Edwad Said 爲代表的東方主義)。科恩指出："不言而喻，女權主義和黑人理論家是大規模政治和文化運動的一部分，他們旨在要求平等……這些理論家由于憤然反對那種排斥異己的做法、反對那種蔑視或否認其他可能存在的傳統的文學傳統而顯得極有分量。"① 美國黑人理論家小亨利·路易斯·蓋茨明確提出了重建黑人文學理論話語的目標，他說："我們自己的批評話語的狀況又是怎樣的呢？我們以誰的聲音講話？難道我們衹是重新命名從白人那一方那裏接受過來的術語嗎？正由于我們必須鼓勵我們的作家去迎接這場挑戰，作爲批評家的我們也必須求助于我們自己思想和感情的特殊黑人結構以發展我們自己的批評語言。""我們目前的任務就是要創立我們自己的批評理論，假設我們自己的命題。"② 然而，在什麽基礎上來建構黑人的理論話語呢？蓋茨提出，應當在黑人自己文化的基礎上、在黑人土語的基礎上以及在黑人固有的批評傳統的基礎上來重新建立黑人的理論話語。他說："我們必須根據我們自己的

① 拉爾夫·科恩主編《文學理論的未來》，程錫麟等譯，中國社會科學出版社1993年版，第2頁。
② 小亨利·蓋茨:《權威、(白人) 權利與 (黑人) 批評家；或者，我完全不懂》，載《文學理論的未來》，中國社會科學出版社1993年版，第230頁。

黑人文化對‘理論’本身進行重新界說，我們决不承認種族主義的前提，即理論是白人所從事的事情，而我們則注定衹能去模仿白人同行。”“我的中心論點是：黑人用黑人土語使他們的藝術和生活理論化。除非我們求助于土語，以使我們的閱讀理論和模式具有堅實的基礎”，否則我們必將“一直戴着黑人對手的標準的陳規舊習的假面具”。蓋茨要建立的是自己民族的理論話語，則這一建立，必須在自己傳統的文化、語言的基礎上來建構，而不是接受或藉用白人的理論話語，他說：“我們决不應嚮把白人批評理論的授權語言作爲‘廣泛通用’的語言，或作爲我們自己的語言而接受的錯誤做法屈服……我們最終必須戴上黑人特性授予權力的面具並講那種話——黑人特殊的語言。”①

蓋茨等黑人文論家的重建黑人話語的看法受到學術界的重視，因爲這種重建話語的努力，預示着文化多元化的歷史趨向，指向着文學理論的未來，導向各民族文學平等對話的可能和開端，因而科恩稱道：“顯得極有分量。”

黑人可以從自己的文化傳統中重建自己的理論話語。具有五千年文化傳統，具有極爲深厚理論根柢的中國人，難道不應該、不能够重新建立自己的當代理論話語嗎？僅就文學理論而言，中國傳統文化不但有着自己的話語，而且是全世界三大文論體系之一。季羡林先生曾指出：“世界上講文藝理論衹有三個地方能言之成理，自成體系。一是中國，有幾千年了；另是印度，它的文藝理論相當多……還有西歐，從柏拉圖、亞里士多德到康德、黑格爾、歌德、席勒到近代的立普斯、克羅齊等。這三套理論的表

① 小亨利·蓋茨：《權威、（白人）權利與（黑人）批評家；或者，完全不懂》，載《文學理論的未來》，中國社會科學出版社 1993 年版，第 241 頁。

現方式不同。”[①]

西方文論從希臘到現當代，自有一套理論話語，中國古代文論也有着一整套自己的話語。中國那意境高妙、韻味深長的詩經、楚辭、唐詩、宋詞、元曲、明清小説……那空靈悠遠、寧靜淡泊的水墨畫，那龍飛鳳舞、氣韻生動的書法藝術……既是中國文論話語的深厚土壤，又是中國文論話語理論實踐的結晶。中國古代文學的非凡成就，同時也顯現着中國文論話語的深厚根柢與强大的生命活力。

然而，自五·四“打倒孔家店”以來，在近一百年的漫長歲月中，中國文學研究幾乎完全用别人的解讀模式來闡釋我們傳統中的文本。這種嚴重的失語症，有着各方面的原因，甚至有着其“矯枉必過正”的歷史必然性與合理性。不過，時至今日，當歷史的車輪正邁向21世紀之際，當世界文化正向多元化轉型之際，當世界許多民族（包括美國黑人）都正在或將要努力重建自己的理論話語之際，當東西文化正日益走向對話之際，我們中華文化，還應當維持這種嚴重失語的狀況麽？回答當然是否定的！我們必須重建話語，現在不僅要明確地、甚至鮮明地提出這一文化戰略決策，而且應當讓這一決策成爲中華文化界的一個共識，一個亟待努力的方向。

重建當代中國文論話語，必須有一個最基本的文化基礎。這個文化基礎，不可能是由西方傳入的文化，而必須是中國本土的文化，尤其是中國傳統文化。正如黑人理論話語必須從黑人自己的文化裏産生一樣，中國文化的理論話語，衹能從自己文化的豐

---

① 《比較文學的理論與實踐》，見《讀書》，1982年版，第9期。

厚土壤裏産生。與黑人文化不同的是，中國文化具有悠久的歷史，豐富的内涵，並早已具備自己獨特的理論話語。因此，中國文化話語的重建，有着十分堅固的基礎與良好的條件。

怎樣來着手重建中國文論話語？我個人認爲，大致有這樣幾方面的工作要做：其一是在立足當代現實的基礎上，清理並正確認識中國傳統文論話語，認識中國文論所獨具的話語模式與特色，並從中發現其生命力和理論價值之所在。其二是將中國文論話語試用于古今中外一切文學，考驗其適應性：不但結合當代文學實踐，而且進一步擴大，用中國文論話語闡釋西方文學藝術作品，嘗試其共通性、普徧適用性；如果中國文論話語某些（並非全部）東西（術語、範疇、方法等等）的確不但能適用于現當代文學（例如用意境解釋現當代詩），並且還能闡釋西方文學藝術或其他國家的文學藝術（例如用"虚實相生"來闡釋西方古代至現當代文學藝術），那麽，我們就應當承認，中國傳統文論話語並非僵尸一具，並非博物館裏的秦磚漢瓦，僅僅供人憑吊參觀；中國傳統文論仍然具有着强大的生命力，它足以參與中國乃至世界文論大厦的建造。其三，在恢復中國文論話語，激活其生命力的同時，促進中國文論話語與西方文論話語相互對話，在對話和交流中互釋、互補，最終達到融會、共存與世界文論新的建構，這是我們基本的，也是最終的目的。重建中國文論話語，目前首要的是要正確認識中國文論的理論價值，承認其應有的歷史地位。遺憾的是，僅就這一點而言，我們迄今仍未真正做到。中國傳統文論的歷史地位和理論價值，仍然没有被世人（包括許多中國人）所認識和承認。兹略舉幾例：在美國，有人公然宣稱：

“直到最近，遠東國家尚未根據類屬對文學現象進行系統的分類。”[①] 其實，早在一千七百多年前，曹丕《典論·論文》就將文體分爲四科八類，劉勰《文心雕龍》、蕭統《文選》都是根據類屬對文學現象進行系統分類，更不用說明代吳納的《文章辨體》與徐師曾的《文體明辨》等文學分類專著了。美國個別學者的這種大開“黄腔”，與美國學界對中國文論知之甚少乃至無知有關。哈佛大學教授（已退休）海陶韋（James R. Hightower）坦率地說：“我們對歐洲文學理論的發展經過所知頗詳，對印度文學理論的發展也略知梗概，可是對中國的文學理論就幾乎一無所知。”[②] 美國學者如此，中國學者如何呢？在臺灣，有學者認爲：“我國文學，豐富含蓄；但對于研究文學的方法，卻缺乏系統性，缺乏既能深探本源又能平實可辨的理論。”[③] 在大陸，有學者一提到中國古代文論，便冠之以“零碎散亂”。事實果真如此麼？非也。既然中國文論缺乏系統性，且“零碎散亂”，那爲什麼會産生“深得文理”（沈約）、“議論精鑿”（胡應麟）、“體大慮周”(章學誠)、“解析神質，包舉洪纖”（魯迅)、堪與亞里士多德《詩學》相媲美的《文心雕龍》呢？這是臺灣學者“缺乏系統”說與大陸學者“零碎散亂”論無法回答的一大難題。如果這些人認真去讀一讀中國文論卷帙浩瀚的論著，如《詩藪》、《原詩》、《滄浪詩話》、《閑情偶寄》、《藝概》……等等，或許就不至于信口開河了。其實，在臺灣、在大陸、在港澳，許多嚴謹博學的學

---

① 威斯坦因（Ulrich Weisstein）《比較文學與文學理論》（Comparative Literature and Literary Theory）中譯本 104 頁，劉象愚譯，遼寧人民出版社 1987 年版。

② 見《英美學人論中國古典文學》，香港中文大學出版社 1973 年版，第 264 頁。

③ 古添洪、陳慧樺《比較文學的墾拓在臺灣·序》臺灣東大圖書公司，1976 年版，第 1～2 頁。

者，已經真正認識到並承認中國文論的歷史地位及其理論價值。例如，喝過洋墨水，深諳西方文論的臺灣淡江大學文學院院長紀秋郎教授指出："在我個人所閱讀的範圍中，愈發覺得《文心雕龍》博大精深，在西方的文論中，能够拿來和《文心雕龍》做比較的幾乎没有，即使是亞里士多德、柏拉圖，也没有這樣周全的考慮，由此可見《文心雕龍》可以放在世界文論的金字塔頂。"① 這决非"王婆賣瓜"、"夜郎自大"之言，而是在審讀了全世界文論著作之後的正確結論。在美國任教多年的劉若愚教授（已故）甚至提請西方學者注意中國古代文論的地位和價值，他説："我希望西方的比較文學家和文學理論家注意到本書提出的中國文學理論，而不再僅僅以西方的文學經驗爲基礎去建構一般（general）文學理論。"②

我之所以要引用紀秋郎教授與劉若愚教授的話，不僅僅因爲他們是著名學者，更重要的在于他們喝過洋墨水，甚至在美國任教多年，真正懂西方文學和西方文論。這與那些對西方一知半解，對中國文論近乎無知，且盲目追隨西方文論，肆意貶低中國文論的人相比較之下，反差多麼强烈！這種强烈反差，同時也説明當代中國學界對中國古代文論的認識極爲不够！因此，要重建中國文論話語，首要的是"認識你自己"，即讓中國人真正認識中國古代文論的面目。

這些年來，我一直在探索認識中國古代文論歷史地位和理論價值的路徑。這種探索，大約體現在這樣幾個方面：其一是對中

① 見《〈文心雕龍〉縮論》，臺灣學生書局1988年版，第477頁。
② 劉若愚：《中國的文學理論》（Chinese Theories of Litrature），芝加哥大學出版社（The University of Chicago Press），1975年版，第3頁。

國文論資料的校勘注釋、範疇、術語和理論內涵的闡釋。我主編的《兩漢文論譯注》（北京出版社 1988 年版），撰寫的專著《雄渾》（中國人民大學出版社 1995 年版），基本上是屬于這種傳統的研究方面的。其二是運用中西比較的方法，以西方文論爲參照來研究中國古代文論。我自 80 年代初以來發表《風骨與崇高》等多篇論文，以後出版專著《中西比較詩學》（北京出版社 1988 年版），編著《中西比較美學文學論文集》（四川文藝出版社 1985 年版）等，就是試圖通過比較的方法來認識中國古代文論的理論價值與民族特色。其三是從總體文學的角度，在整個世界文學、文論發展史中來認識中國古代文論的歷史地位和理論價值。我主編的《比較文學史》（四川人民出版社 1991 年版），我發表的論文《從總體文學的角度來認識〈文心雕龍〉的民族特色和理論價值》（《文學評論》1989 年 2 期），以及專著《比較文論史》（尚未出版），主編《東方文論選》（四川人民出版社 1996 年版）等，就是這方面的成果。其四是從文化探源的角度，來深入認識中國文論，我發表的一些論文以及《生命的光環》（四川文藝出版社）、《非性文化的奇花異果》（巴蜀書社）、《中國文化與中國文論》（內蒙古教育出版社）可稱這方面探索的一點收獲。以上四個方面，雖然也涉及到中西文論互釋、比較及文化尋根探源等等較爲深入的問題，但總的説來，基本上屬于如何正確地認識中國傳統文論應有的歷史地位、理論價值及民族特色這個方面的問題。

我本人並不滿足于上述四個方面的研究，一直在思考並探索着超越現有研究方法和研究水準的途徑。這篇文章的撰寫，就是這種思考和探索的結果。實際上，我已經在着手另一個層面的工

作，即試圖重建中國文論話語。這種重建中國文論話語的工作，是極爲艱巨的，它可能要耗費我們畢生的精力，然而，千里之行，始于足下；儘管“路漫漫其修遠兮”，我們仍可以一步一步地前進。

重建中國文論話語，首先應當明確認識到的是：不同文化話語，有着不同的規則；因此，不同的話語之間，常常難以相互理解，這是話語規則不同使然。兹略舉數例：

前面説過，臺灣淡江大學紀秋郎教授對《文心雕龍》推崇備至，認爲《文心雕龍》超過亞里士多德與柏拉圖的文論著，可以將《文心雕龍》放在世界文論的“金字塔頂”。但同時紀秋郎不得不追問，這樣一部偉大的文論著作，“爲什麽西方人不重視它呢”？紀秋郎認爲，《文心雕龍》不受西方人重視，其原因是想把《文心雕龍》的文學理論介紹到西方學者的思維模式裏，所以你跟他談體要，他根本不曉得是什麽東西，一定要用他們的術語來解釋。所以，如何讓他們瞭解呢？我以爲術語是很重要的。我想每個人在讀書時，都會受到自己歷史、文化背景的限制”①。紀秋郎教授雖然没有提到話語問題，但在這裏實質上已觸及話語問題；西方的思維模式、文論術語與整個西方歷史、文化相聯繫，話語規則與中國不同，所以有時就出現了無法理解的狀況，“你跟他談體要，他根本不曉得是什麽東西”。另外一個典型的例子是“風骨”。香港大學陳耀南教授指出：“美國華裔老學者施友忠，英譯《文心雕龍》，把‘風骨’直譯爲 The wind and the bone，大概很不得已：因爲他不會不明白，絶大多數老外看到這

① 見《文心雕龍綜論》，臺灣學生書局 1988 年版，第 477 頁。

個名目，恐怕都丈八金剛——摸不着頭腦。"① 爲什麽"老外"(西方人) 摸不着頭腦呢? 原因很顯然，西方文論根本没有"風骨"、"體要"這類話語。

值得我們特別提出來的一個重要問題是：不但"老外"（西方人）對中國古代文論術語範疇摸不着頭腦，而且我們現當代人，包括話多研究文論的人，對中國傳統話語皆不甚瞭解，甚至有些專門研究中國古代文論的人，對中國傳統文論也難做到瞭然于心。還是以"風骨"爲例：陳耀南教授指出："論到我們表裏都是華人的中國學者，對于本身的語言，應當比較容易破除'文字障'和'理障'吧? 可惜，對《文心雕龍·風骨》題目兩字的解釋，仍然不免群言淆亂，而不知折衷誰聖。"② 爲什麽連研究古代文論的專家們對"風骨"等傳統文論術語也有些"摸不着頭腦"，這是令當代學者頗爲困惑的問題。陳耀南教授在《文心風骨群説辯疑》一文之中，已初步涉及到這一問題，即"風骨"論爭的"群言淆亂"，體現了科學性的語言與藝術性語言的矛盾，判斷推理與詩意性描述的對立，修辭與邏輯的兩難。陳耀南指出："依據常識，包括'文學理論'在内的説明文章，總要清晰地、準確地樹立定義，作爲一切判斷、推理的基礎，而定義所用的，一定不能是比喻、形容、暗示等等藝術語言，要直接、明白，不轉彎抹角。問題是：'評論'牽涉到邏輯，運用到科學方法，而'文學'本身，卻始終是與科學分庭抗禮、地醜德齊的藝術。如果我們堅持要準確直接，極小轉還餘地的科學語言，問題

① 《文心風骨群説辯疑》，見《文心同雕集》，成都出版社 1990 年版，第 216 頁。

② 見《文心同雕集》第 217 頁。

有兩個：第一，正如陸機《文賦》所謂：以文論文，是‘操斧伐柯，其則不遠’，但是，‘隨手之變，良難以辭逮’。許多事情，包括‘味在酸咸之外’的，要‘賞識于牝牡驪黄之外’的藝術情韻、意趣、風格之類問題，就不在科學範圍，不必乞靈于科學，也不是科學之神所能爲力。……聰明的古代哲人，早就説過：‘信言不美，美言不信’，‘言隱于榮華’，但是，如果好像《文心雕龍》這等作品的文字，不是這樣色麗音和，圓熟流美，它又必然大大減少了令人目酣神醉的感動之力。修辭與邏輯的矛盾兩難，究竟如何是好？這是否駢文，以至所有文言文的問題所在？[1] 顯然，陳耀南先生雖然提出了這個問題，但卻没有找到根本原因。

在我看來，這並非僅僅是科學邏輯推理與藝術詩意性描述的矛盾及修辭與邏輯的兩難，而是中國與西方兩種話語的區别，是中西兩種話語的矛盾之體現。爲什麼這樣説呢？還是讓我們從“風骨”説起。中國古人説“風骨”，信手拈來，恰到好處，並不覺得費解難懂。然而，到了現當代，學者們都對“風骨”感到很難解釋，甚至百思不得其解，論争了半個多世紀，仍然是群言淆亂。個中緣由何在？我認爲，問題就出在現當代學人所運用的學術話語上。

衆所周知，中國自“五四”“打倒孔家店”以來，傳統文化在現當代社會上就基本上不再佔有主流地位，傳統學術話語也基本上退出了歷史舞臺。代之而起的是西方學術話語。具體到文學理論而言，“風骨”、“體性”、“文氣”等等傳統文論術語大多被

① 見《文心同雕集》第238～239頁。

送進了博物館，衹在少數批評史研究者的案頭作爲遺產、古董來研究和整理。而在文壇上呼風喚雨、大顯身手的是西方文論話語，諸如浪漫主義、現實主義、風格、形象思維、内容與形式……等等。自“五四”以來的學者，大多操的是西方文論話語。1949年以後的大陸學者，則基本上是操的俄蘇文學概論這一套話語。這是一套與中國傳統文論話語差別較大的話語系統。二者的話語規則，有時大相徑庭。用這種話語來解讀中國古代文論，當然不可避免地會産生誤讀，或産生讀不懂、無法理解的現象。

例如，現當代不少學者用西方文論話語中的“内容與形式”這一概念來解釋“風骨”，但猶如方枘圓鑿，齟齬難入。導致在整個闡釋過程中互相矛盾，糾纏不清，漏洞百出。試略舉幾例：陳友琴説：“風”是文情文意，近乎内容，“骨”是文辭，近乎今天説的語言形式。（陳友琴《什麽是詩的風骨》，載《語文學習》1958年第3期）舒直的看法恰恰與陳友琴相反。舒直認爲：“風”是富有情緒和音樂色彩的語言——文章的形式，“骨”是純潔的思想和真摯的感情——文章的内容。（舒直《略談劉勰的風骨論》，載《光明日報》1959年8月16日）這種互相矛盾的看法，在中國當代文壇，俯首即是。例如：廖仲安、劉國盈認爲，“風”是情志，“骨”是事義，即文章内容。（《釋風骨》，《文學評論》1962年第1期）而周振甫與此又不同，他認爲“風”跟内容有關，“骨”是對構辭的要求。（《文心雕龍選譯》，載《新聞業務》1962年第1期）蔣祖怡明確指出：“風”主要指文章内容方面，“骨”主要指文章形式方面。（《風清骨峻——讀〈風骨篇〉》，《文心雕龍論叢》上海人民出版社1985年130頁）黄海章則又是一説，他認爲，“風”是風致、風韻，而“骨”，既包含了内容的

充實，又包含了形式的嚴整，文辭的精煉。（《論劉勰的文學主張》，《中山大學學報》1956 年第 3 期）這些互相矛盾，糾纏不清的觀點，竟然都出自古文論研究名家之手，似乎不能不使人喫驚，令人不可思義，然而，祇要我們從話語規則的角度細思之，詳察之，便會恍然大悟！中國古文論並沒有“内容——形式”這一話語，《文心雕龍·情采》篇講的“情采”，與西方文論的“内容——形式”有相似之處，但《風骨》卻決非談情采、論形式内容之篇，也不完全是談“風格”（《體性》篇有類似西方“風格”之論）之篇；“風骨”是中國文論所獨具的極有民族特色的文論話語。由于“風骨”這一術語是獨具的，因此，我們不能用“内容——形式”之類西方術語來切割它。如果我們不顧及中西文論話語的不同規則，硬要用西方文論話語“内容——形式”來切割“風骨”，就祇可能產生上述群言淆亂的悲劇性結果。

由于中國現當代學者用西方文論（包括俄蘇文論）話語來闡釋中國文論時，碰到了諸如“風骨”（類似的還有“文氣”、“神韻”等等）這類術語的嚴重障碍，闡釋中出現了巨大的困難，于是乎有人便將導致“群言淆亂”之責歸罪于中國古代文論本身，指責中國古代文論概念模糊，定義不明。甚至將這做爲否定中國古代文論的一條“鋼鞭”。這是極不公平的。從根本上説，任何文論術語，都祇能做到大致明確，不可能像“1 + 1 = 2”那麼簡單。就拿學界操慣了的西方文論爲例，許多關鍵性術語，也同樣有其説不清之處，如國内美學大論争中對于“美”、“美感”術語的論戰，有主觀派、客觀派、實踐派……見仁見智，各執一端，但並沒有人將這歸罪于“美”或“美感”術語本身。讀一讀康德的書，看一看西方結構主義、解構主義，其術語概念艱澀模糊、

難懂，令人頭昏腦脹，不少人也是深有體會的。但操慣了西方文論話語的人，卻非但不以此去指責西方文論，而且還有少數學人嗜痂成癖，熱衷于西方術語的狂轟濫炸，以艱深文淺陋，甚至以此賣弄學問，真乃適得其反矣。

通過以上的論述，我們大體明確了這樣一個問題，即在文論話語問題上，不但有着中西的差異，而且有着古今的區别，這二者又是密切相關的；中國現當代文論話語，與西方文論話語更爲接近，甚至基本上是操的西方文論（包括俄蘇文論）話語系統。問題的嚴重意義就在這裏；在話語問題上，現當代中國學者基本上認同西方話語，離中國傳統話語已經十分遥遠，近乎于斷根，患上了極爲嚴重的失語症！

這種失語症，是文化的病態現象。在失語初期，可能有其歷史的必然性和必要性，因此，在整個20世紀，學界大多數人擔心的不是失語，而是擔心傳統文化死灰復燃，阻礙中國嚮現代化前進的步伐。因此，抱着矯枉必過正的心態，高舉“打倒孔家店”的大旗，不惜完全拋棄傳統話語。然而，時至今日，在世紀末的總結與沉思之中，在展望即將到來的21世紀之際，已有學者開始意識到這種文化病態現象，並認識到患上嚴重失語症的中國學界，在文化學術發展上的嚴峻意義。我在《中國文化與中國文論·後記》中指出：中國文學要想真正走向世界，自立于世界文學之林，就必須重新建構自己的理論話語，否則，中國文學就衹能充當西方文學的模仿者、追隨者甚至附庸。（見《人民日報》1995年7月15日）

重建中國文論話語，我們不僅需要鮮明地提出，高聲呼籲，提請學界認識到這一問題的重要性及其嚴峻意義，而且還需要見

諸行動，需要我們踏踏實實地做工作，一步一個脚印地往前走，尤其需要尋找到一條切實可行的路徑，一套行之有效的具體操作方法。目前，我們正試圖闖出一條切實的路徑，嘗試一套可行的操作方法，爲重建中國文論話語，做一些鋪路性的工作。

我們的基本思路是：在中國傳統文論話語系統之中，選擇一些涵蓋面寬，生命力强而又影響深遠的原命題，通過歷史的縱嚮叙述與横嚮的理論總結，恢復其話語的闡釋能力，然後運用以這些原命題爲核心的中國話語，去解釋古今中外文學理論的重要理論問題。例如：以一些重要文學理論基本問題爲中介，同時用中西方文論對這些文學理論基本問題進行闡釋，如：關于言與意的問題，是西方當代文論關注的焦點之一，而中國古代文論對這一問題已有長達數千年的深入思考和探索。我們針對這同一問題，同時用中西不同的話語去闡釋、解决它，其間必然産生許多意想不到的思想火花！人們將會驚異地發現人類智慧的共同之處以及中國與西方獨具的話語方式的特色及其洞察力。在中西方話語面對同一個命題言説之時，對話與交流也必將自然而然地産生，而中國話語的有效性及價值，也會在這言説與對話之中得到確立和肯定。

在此基礎上，我們擬用中國古代文論話語，去具體闡釋西方的文學藝術作品，以進一步檢驗中國文論話語的有效性、普徧適用性及其獨特性。例如：用“虚實相生”這一中國傳統話語，去解釋荷馬史詩《伊利亞特》中對美女海倫的描寫：《伊利亞特》第 3 卷中，寫海倫登上城墻觀戰，没有一個字描寫她的美貌，而是從特洛伊王公貴族的輕聲贊嘆中，烘託出她那傾國傾城的絶色。這就是以虚求實，“不着一字，盡得風流”。我相信，“虚實

相生"、"以少總多"、"言象意道"這些中國傳統文論話語，一定能在西方文學藝術中大顯身手，嚮世人展示它那强大的生命力與話語的有效性，以及它獨具的話語方式的特色和魅力。如果它在西方文學藝術範圍之中能够縱横馳騁，站穩脚跟，那它遲早會"出口轉内銷"，重新被請回中國當代文壇，重新恢復其生命力、恢復其話語有效性以及應有的話語權力。果真走到這一步，所謂中西文論的對話纔是可能和可行的，在中西文論對話的基礎上，融會、貫通、創新、重新建構文學理論的新大厦也纔不會停留在夢想、預測和空談的層面。

最後需要强調的是：我們不但要提出重建中國文論話語這樣一個跨世紀的重大的命題，而且應當尋求重建中國文論話語的具體路徑，並且通過具體實踐來證實其方法的可操作性。我們願與學界同仁共同探討，共同奮鬥，爲重建中國文論話語，爲迎接21世紀中西文論對話、交融以及世界文論大厦的建構，貢獻自己的微薄力量。

第二節　重建中國文論話語的基本路徑及其方法

20世紀是一個中西文化大碰撞的時代，而21世紀則將是一個世界各民族文化大對話的時代。在未來多元化的世界文化格局中，中國文化能否佔有自己的一席之地？我們能否貢獻出具有世界影響的文論家和具有世界影響的文學理論？這將取决于我們是否能够擺脱代洋人立言的失語症狀，擺脱目前這種"除卻洋腔非話語，離開洋調不能言"的尷尬局面，取决于我們能否爲世界貢

獻一套新世紀的文學理論話語體系，取决于我們的理論工作者是否能够做到以本民族的話語言説本民族的存在，從而真正成爲一個民族的學術代言人。這就是我們提出“重建中國文論話語體系”這一任務的基本出發點之所在。

所謂重建中國文論話語體系，並不是簡單地回到新文化運動以前的傳統話語體系中去，也不是在西方現有理論上作些中國特色化，搞類似于“存在主義的馬克思主義”、“馬克思主義精神分析學”，或“無邊現實主義”、“新現實主義”那樣的拼合或修補，而是要立足于中國人當代的現實生存樣態，潛沉于中國五千年生生不息的文化内蘊，復興中華民族精神，在堅實的民族文化地基上，吸納古今中外人類文明的成果，融會中西，自鑄偉辭，從而建立起真正能够成爲當代中國人生存狀態和文學藝術現象的學術表達並能對其産生影響的、能有效運作的文學理論話語體系。爲了實現這一設想，對傳統話語的發掘整理，並使之進行現代化轉型的工作，將成爲重建過程中至關重要的一環。我們現在所採取的具體途徑和方法是：首先進行傳統話語的發掘整理，使中國傳統話語的言説方式和文化精神得以彰明；然後使之在當代的對話運用中實現其現代化的轉型，最後在廣取博收中實現話語的重建。

一、傳統話語的發掘整理

話語是指在一定文化傳統和社會歷史中形成的思想、言説的基本範疇和基本法則，是一種文化對自身的意義建構方式的基本設定。

20 世紀是中國人經過痛苦的反思，在文化上“别求新聲于異邦”的世紀。面對着中西方劇烈的文化衝突，中國人以其固有

的海納百川的氣度，從西方拿來了各種主義。這是一次哲學、政治、經濟、歷史、文學藝術的全面輸入，僅就文學理論而言，從古希臘的柏拉圖、亞里士多德，到當今五花八門的現代主義、後現代主義文學理論，數千年來建立的各種體系我們統統都拿來了。我們不僅拿來了，有的還成爲我們思維的基本模式，我們言說的基本話語，其中尤以從蘇俄拿來的那套別、車、杜，外加工具論的文學理論話語的地位最爲突出。但值得注意的是，這種大規模的拿來主義似乎有點違背了初衷，我們逐漸被拿來的東西淹沒了。我們學到了別人的理論話語，卻失去了自己的理論語言。結果我們不是用別人的文學理論來豐富自己的文學理論，解決自己的問題，而是被迫用別人的話語來言說自己的生活，理論家們言洋人之所言，想洋人之所想，中國大地成了各種外國理論武器大比武的場地，中國人自己的聲音卻消失了。直至今天，儘管我們已經明顯地感到借來的鞋總難以合自己的脚，別家的話語難以言說自家的存在，儘管我們能够體察到自己的存在，卻無法言說出自己的存在，一旦我們離開了別人的基本理論範疇，我們就無法思考，無法言說了。這就是我們前面所說的當代中國文學理論貧乏的基本原因之所在。這就是我們所謂的文學理論話語的“失語症”。所謂“失語症”，並不是說我們的學者都不會講漢語了，而是說我們失去了自己特有的思維和言說方式，失去了我們自己的基本理論範疇和基本運思方式，因而難以完成建構本民族生存意義的文化任務。

“我們做爲批評家，是否能避免與‘理論’的一種‘模仿鳥’

關係，一種注定是派生的，經常發展到拙劣模仿程度的關係?”①美國黑人理論家小亨利·路易斯·蓋茨提出的這一尖銳而深刻的問題，不僅每一個黑人理論家無法回避對此做出回答，而且也是第一個中國理論家所無法回避的問題。祇有建立在自己的文化背景和生存基礎上的理論，纔是真正有生命的理論。因此重建中國文論話語，首先就要求我們回到自己的精神田園中去耕耘，回到本民族文化的根基之上。“田園將蕪，胡不歸?” 這塊園地和這個根基已經荒蕪多時了，它在呼喚着理論家們的回歸。

既然失語症的實質是範疇和運思方式和文化根基的失落，那我們重建中國學術話語的工作也就要首先從發掘和整理中國傳統話語入手，從現代的學術視點出發，通過中外文論的比較，對傳統文論的重要概念和範疇進行清理，對傳統文論的思維、言說方式進行重新審視，對其傳統文論的範疇和言說方式的內在文化意蘊進行更深入的發掘。

就本書的中外文論比較而言，對傳統文論中的概念和範疇的清理是整個工作的一個基礎。女權主義和黑人理論家在建立他們的話語時，也是以術語建設爲突破口的。黑人理論家小亨利·路易斯·蓋茨明確提出了用黑人習語建立黑人文學理論的奮鬥目標，以便“爲土生土長的黑人批評原則命名並把這些原則用來闡釋我們自己的文本”。蓋茨說：“因爲正是語言，黑人文本中的黑人語言，表達了我們文學傳統的鮮明特性。一個文學的傳統就像一個人，在很大程度上是由它的過去、它的被公認的傳統所決定

① 小亨利·路易斯·蓋茨《權威、(白人) 權力與 (黑人) 批評家；或者，我完全不懂》，見拉爾夫·科恩《文學理論的未來》中國社會科學出版社 1993 年版，第 222 頁。

的。"① 蓋茨説："我們以誰的聲音講話？難道我們衹是重新命名從白人那一方那裏接受過來的術語嗎？正由于我們必須鼓勵我們的作家去迎接這場挑戰，做爲批評家的我們也必須求助于我們自己思想和感情的特殊黑人結構以發展我們自己的批評語言。我們必須通過黑人土語——當沒有白人在場時，我們相互間講的語言——來做到這一點。我的中心論點是：黑人用黑人土語使他們的藝術和生活理論化。除非我們求助于土語，以使我們的閲讀理論和模式具有堅實的基礎，否則我們必將淹沒在内拉·拉森的流沙中……"② 蓋茨等文論家以自己的語言建立自己的學術話語的努力之所以受到學術界的高度重視，是因爲它代表了未來文化多元化的歷史趨嚮，指示着一個各民族文化平等對話的新時代。

正如本書第一章中所述，東方各民族具有數千年光輝的文學藝術史和文學理論史，已經形成了一整套文論基本範疇和核心概念，例如中國的"言"、"象"、"意"、"道"，又如"虚"、"實"、"氣"、"韻"、"神"，等等，它們做爲中國人觀察、思考現實人生及文學藝術現象的有力工具，其中積澱着豐富的中國藝術精神。離開了這些東西，僅僅用西方的那一套概念和範疇，我們是很難解讀中國傳統文學藝術的，更難得其真精神。長期以來，我們用"現實主義"、"浪漫主義"、"内容"、"形式"或者"結構"、"張力"等概念去分析中國古代文學作品，總給人一種生拉活扯、生硬切割的感覺，當人們用這些外來的概念將詩經楚辭、李白杜甫切割完畢的時候，這些作品中的中國藝術精神也就喪失殆盡了。西方的文學理論概念産生于西方的民族精神和西方長期的文學藝

① 見拉爾夫·科恩《文學理論的未來》第225～226頁。
② 同上，第230頁。

術實踐，中國的則產生于中國的民族精神和中國人長期的文學藝術實踐，兩種話語，兩套概念，在根源上各有所本，在有效性上各有所限，在運作上也就各有其遊刃有餘和力所不及的地方。然而長期以來，我們卻過分地看重了西方理論範疇的普適性，把某些西方文論概念當成了放之四海而皆準的東西了，而對文化的差異性和任何一種理論範疇都具有的先天局限性重視不够。于是人們習慣于把某些外來的理論範疇做爲普適性的標準框架，用它們來規範和解釋中國藝術和中國文論範疇，把這種操作視爲天經地義的事。甚至當我們一些人在無法用西方概念解釋中國概念時，仍然不去反思自己的操作本身的合理性，反而把這種困難做爲中國文論概念“不科學”、“不適用”的例證。

話語總是在言説中纔成其爲話語的，由于這樣和那樣的原因，中國固有的文論概念逐漸脱離了人們的言説行爲，于是便不再具有言説功能，最終被取消了話語資格，成了非話語。現在人們在提到中國古代文論的概念和範疇的時候，往往都是作爲被別的話語言説的材料，作爲被把玩的古董，而根本未能展示其固有的話語能力。由于中國傳統文論的概念、範疇長期以來没有能够在言説中做爲話語來使用，以致于其中的許多東西連中國文論專家們也難知其準確的含義了。像“氣”、“風骨”這樣並不生僻的概念，其含義究竟是什麽，至今學術界都還莫衷一是。我們專家都對傳統概念和範疇的梳理感到困難，其中最大的困難是我們梳理傳統的概念和範疇時，必須使用一定的概念工具，而我們現在能够使用的概念工具往往又是從西方借用來的，仍然免不了要生拉活扯，生硬切割；這正是我們傳統文論“範疇論”研究進退維谷的症結之所在。爲了避免重蹈覆轍，我們認爲，對傳統文論的

概念、範疇的梳理，必須在藉鑒現有的研究成果基礎上，通過具體的對話和具體的批評實踐使之回到言説中來，使其話語功能在言説中得到還原。因此，我們所謂的傳統概念和範疇的整理與一般的古典文論的範疇論研究不同之處就在于，它更注重與“對話研究”和當代批評相結合，更注重整理、現代闡釋與創生三個過程的有機交融。

除概念和範疇的整理外，對中國傳統文論的言説方式和文化構架的清理，也是發掘傳統話語的兩個重要内容。如果説基本概念、範疇或術語是一套學術話語的外在表現形態的話語，那麽其固有的言説方式則構成了其内在的動作規則和精神内蘊。

所謂傳統話語的文化構架，我們指的是隱含在話語中的一個民族的世界觀及其基本價值取向。以“文氣”這個概念爲例，“文氣説”是中國傳統文化極富特色的一個内容，它以其内容的豐富性和思想的深刻性而在中國文論中佔有一個獨特的地位。可以説，不瞭解“文氣説”，就不能算是真正理解了文學藝術創作論。但到底什麽是“文氣”呢？今天的文學理論家們感到很茫然，覺得能够體會，但不好解釋。這個原因很簡單，因爲西方的理論體系中没有相應的内容，他們有天才論、風格論等等，涉及到“文氣説”的一些内容，但那不是“文氣説”，而是從另外一些角度，以另外一些話語來言説的，其基本立脚點和基本思維方式與“文氣説”並不相干。于是，我們習慣了洋話語的中國理論家們對“文氣説”的解釋就顯得力不從心，幹脆把它切碎了分别放在風格論或天才論中提幾句了事。甚至“文氣説”本身是什麽意思都没有弄懂，就簡單地説幾句“包含了深刻的道理，但具有唯心主義傾向”的套話就算交代過去了。有的研究者認爲“氣”

的概念不够科學，因此“文氣說”是無法解釋清楚的，更無法運用于現代批評實踐。誠然，如果以西方“科學”的概念而論，“文氣說”是不那麼科學，僅以“氣”的概念而論，就五花八門，内涵和外延都不够清楚：風是一種自然形態之氣（大塊噫氣，其名爲風），孟子“養氣”之氣是一種精神形態，中醫講“血氣”之氣，似乎又是生理形態的東西了。在文學理論中，劉勰《文心雕龍》講“體性”時是一種氣，講“風骨”時又是一種氣，講“養氣”時又提出了另外一種氣，概念如此不固定，當然不能説是“科學”，但是如果我們硬要用個性、氣質之類去固定“氣”的意義，甚至去取代“氣”，似乎就更不科學了。我們認爲，要理解像“文氣説”這類理論及其話語，不能僅僅從字面上去硬摳，而要聯繫到中國傳統的文化背景、聯繫到中國人的世界觀去理解，纔不致于被自己不科學的理解弄得昏頭昏腦。其實，“氣”是中國人對天地萬物本源及其根本活力的一種認識。它既不是精神，也不是物質，但卻可以具體地表現在一定的精神或物質之中，在中國傳統文化中，人們認爲，是氣構成和推動了世界的運行並形成了人和自然生命的發育生長。由于氣有各種不同的表現和具體形態，可以表現爲自然、社會的各種人、物、事，所以中國文化也有相應的氣的地理學、氣的政治學、氣的軍事學、氣的醫學、氣的文學藝術，從某種意義上講，中國文化也可以説是一種“氣的文化”，因爲氣是中國人世界觀中的一個核心範疇，代表了中國傳統看待世界的基本方式。在這個“氣的文化”中，我們再來看“文氣説”的有關概念，就比較好理解了。人是氣的精華，即所謂氣之精所産生的，如果人體内的精氣充溢，那麽人的思維、智慧必然就旺盛、活躍。所以，其表現于一定的文學藝術

形式也就必然有力。個人所秉賦的天地精氣越充盈，他在言語中把氣表現得越充分，他所創作的文學作品也就越有其藝術的感染力。這樣我們就明白了，所謂才氣、文氣、氣格和作品的氣韻的確是本爲一體，同出一源，一點也不神秘，而且衹有在“氣文化”的背景上，而不是在西方邏各斯中心主義的背景上，傳統的“文以氣爲主”這一命題也纔能顯示它豐富的理論內容。

傳統文化的基本價值取向也與傳統文學理論話語有着十分密切的聯繫。例如不理解中國傳統中尚虛無的取向，我們就不能完全理解中國“虛實相生”這一話語的豐富內涵，從而也就不能充分體味“衝淡”、“空靈”這類術語所包含的全部意義。又如，如果我們對中國傳統解決人生終極意義時的“內在超越”這一取向不理解，我們也就不能充分理解“取境”在中國文學藝術創作中的極端重要性，也不能透徹領悟中國“意境”的真義。話語之爲話語，除了它在一定的上下文中具有一定的字面意義而外，關鍵還在于它在一定的文化語境中還有其重要的價值意義，清理中國傳統文論話語，對其價值蘊含的清理，搞清一定的話語在特定的文化語境中的隱含語義，將是整個工作至關重要的一步。

二、在對話中凸現與復蘇

如前所述，話語衹有在言說中纔真正成其爲話語。我們對傳統話語的發掘整理並不是文物考古式的工作，並不是爲了證實我們祖先曾經有多麼富有，而是爲了在一定程度上恢復我們的話語傳統。因此我們在整理的同時，就要盡可能地讓這種話語進入我們的言說之中。而且我們的目的也不是簡單地恢復話語傳統，而是爲了重建我們自己的文學理論話語。一味言洋人之言固然不好，一味言古人之言也同樣不可取。傳統話語需要在進入現代的

言說中完成現代化轉型，這就是我們特别重視對話研究的原因。對話研究的基本特點是注重異質文化間的相互溝通，不是以一種話語來解讀另一種話語，消融另一種話語，最終造成某一種理論模式切割另一種理論，而是不同理論之間的平等交流；不是以一種話語的獨白，而是不同話語之間的“復調式”對白。從 90 年代初開始，我國理論界已經開始意識到對話研究的重要性，並展開了對話研究理論的研究。

我們認爲，對話研究的首要問題是話語問題。正如樂黛雲先生所指出的那樣，對話必須有能够相互溝通的話語；同時，不同的話語特色又衹有在相互間的對話中纔能凸現出來，中國詩學話語衹有在與别的話語，尤其是與西方話語的對話中纔能復蘇。在“復調式”的對話中，對話雙方都不是把對方作爲一種被言說的材料，然後開始獲得由少到多、由淺入深的理解。在一定理解的基礎上，逐步形成雙方都能接受而又能互相解讀的“地方普通話”。這種“地方普通話”既不是西方話語，也不是我們純本土話語或古代話語，而是既植根于中國文化本土，又能參與世界文化的平等交流的中國當代文學理論話語。

在具體的做法上，我們可以參考本章第一節中的方法，即從討論文學的基本問題入手，圍繞中外文論不同話語都共同涉及的文學基本問題展開對話。無論中西方文學理論在概念、範疇上及其基本言說方式上存在着多大的差異，其話語所指涉的對象和對話的功能卻是大體相同的，作爲某種文學理論話語，它們都是對文學藝術現象的言説，都是對藝術、人生的關係、對藝術審美現象的探討。這就是兩種話語的根本一致性，就是不同話語進行對話的堅實基礎。不同的文化當然意味着不同的存在樣態，中西方

各自的文學藝術創作和文學理論則是以這種各不相同的存在樣態的體驗爲基礎的，但無論東西方人在存在樣態上有多大的不同，但其作爲人的一種可能的存在樣態，在其存在論基礎上卻有着共同的存在或根源，這就決定了不同文化的文學和文學理論在根源上的同一性。中西方文學理論雖然有着各自不同的話語，但它們卻有着共同的主題、共同的人生體驗、共同的精神追求。如果我們能够從形態的差異性中找到這種根源上的同一性，那麽對話就不會再是兩種不同話語的自言自語了。

除用不同的話語討論共同的問題而外，不同話語的互照、互釋、互譯也可以構成某種廣義的對話，因而在中國文論話語的重建工作中也具有重要的作用。所謂互照，就是互相參照，比較異同，尋求各自的文化定位，在此基礎上揚己之長，避己之短，同時又取人之長補己之短，從而實現本民族話語的更新和現代化轉型。沒有參照就無法定位，沒有比較就沒有鑒别，祇有在與他民族話語的參照和比較中，中國文學理論話語的民族性和話語本身的長處和不足纔會凸現出來。比如説，參照西方長于邏輯分析的話語體系，中國文學理論話語體系特徵纔凸現出來：訴諸領悟而不注重思辨，注重整體把握而忽視精密推論，長于對“物之精”的實質性把握而短于對思維過程作技術性的處理，如此等等。要言之，所謂互照，就是把文學作品的比較研究中的“異同法”運用到比較詩學中來，運用到對中國傳統話語的考查中來，求得對本民族話語特徵的深刻認識，在取長補短中實現話語的重建。

爲了實現這一設想，不同話語的互譯和互釋（即互相闡發）是必不可少的準備工作。長期以來，研究者們在中西文論的互譯、互釋工作上已經取得了不小的成績，但在整體上説，在文論

的互譯上是以中譯西的多，而以中釋西的少。在翻譯上，西方文論被大量譯成漢語，介紹到中國來，幾乎是應有盡有，而中國傳統文論著作不可謂不豐，少有以中釋西者。學者們以極大的熱情討論中國文學中到底有没有“悲劇”，而很少討論西方文學中是否有“風骨”，這種放棄自己的話語權力，自動消解自己的話語的傾向，對重建中國文學理論話語是十分不利的。當前重建中國文學理論話語的一大任務，就是要逐步改變這種喪失自我的現狀，變單純的以西釋中爲中西互釋。話語衹能在言説中存在，什麼時候我們做到以中釋西而能够得心應手之時，什麼時候就是重建中國文學理論話語的工作趨于完成，中國當代文學理論話語趨于成熟之日。

三、在廣取博收中重建

重建中國文學理論話語並不意味着簡單地回到過去，重新操起那套已經過時的話語；復歸傳統主要不在我們使用了多少文言術語，變長期以來的代西方人言而爲代中國古人言。重建中國文學理論話語的關鍵不是在語言形式或語言風格上回到劉勰《文心雕龍》時代，或《詩大序》時代，而是在繼承傳統文學藝術精神的基礎上建立起一套與當代中國人的生活與藝術、與 21 世紀中國人的生活與藝術息息相關的話語系統。復歸傳統是爲了超越傳統，而我們所要復歸的傳統本身也不是一具僵死的軀殼和歷史的垃圾，而是掩蓋在典籍、古語後面的生生不息的文化生命。所以發掘傳統話語、使之在對話中凸現與復蘇的工作能否取得真正的成功，關鍵還在于我們能否在潛沉于中國傳統文化精神，潛沉于中國人當代的生活體驗和藝術經驗的同時，廣取博收，融會中西。我們是從秦漢唐宋走過來的中國人，但我們更是站在 21 世

紀大門口的當代中國人，在這個世界文化大衝突、大對話、大交融的時代，一切優秀的人類文化成果都應該成爲我們自己的精神營養，這樣纔有利于我們的健康、壯大。

對重建中國文學理論話語的懷疑者往往以丟掉從西方學來的現有話語我們將無從言説爲由，否定重建中國文學理論話語的可能性。或者雖然承認其可能性，但卻認爲其並無可操作性。懷疑論者們的理由非常明確而簡單：請問你現在與我們討論話語問題時使用的是什麽話語？難道不也是從西方學來的那套話語的一部分嗎？由此，懷疑論者就證明，現存的從西方學來的這套話語是不可超越的魔圈，是我們永遠走不出的迷宫。

與此相反，一些重建中國文學理論話語事業的熱心人又往往走向另一個極端。他們認爲，既然我們的任務是最終重建中國自己的話語系統，那麽我們從現在起就要不説，或盡量不説西方的話語，以免我們的話語不是純粹的中國話語。這種意見的理由也很簡單：既然我們要建設的是中國人自己的話語，那麽西方的話語理所當然地就應該排除在外。

上述兩種意見看似截然對立，各自走上相反的極端，實則出于同一個誤解，即認爲我們所要建立的中國文學理論話語將是與西方話語互不相干的“完全國貨”；似乎既然是中國的，就理所當然地不能有西方的東西在内，這兩種觀點實際上都是一種非此即彼的思想模式，仍然没有跳出當年中西之争的“中化”還是“西化”的老套。人們常常引用歌德那句“理論是灰色的，而生命之樹長青”的話，如果這句話還有其真理性的話，那麽其真理性就是揭示我們必須把理論之樹的根鬚牢牢地紮在現實生活、現實藝術實踐的沃土裏，讓理論之樹成爲根深葉茂的生命之樹的一

部分。理論的經世致用從來就是中國傳統學術的基本精神之一，西方當代的話語分析理論也發人深省地提出，話語本身就是一種權力、一種意義建構的方式，它具有廣義的政治學、價值論功能，而不是純粹語言學、邏輯學範圍内的東西。我們今天提出重建中國文學理論話語的任務，並不是書齋中的突發奇想，它是對目前中國價值失落、精神缺失這一現實的學術回應，是古老的中國文化實現現代化轉型，走向新世紀、開創新紀元的現實需要。因此，中國當代學術話語建設將應該是既不唯洋也不排洋，既不唯古也不排古，應該立足于我們自己的生命存在而廣取博收。本書的中外比較文論研究，正是建立在這一基本觀點之上。

在話語重建之初，我們將會有一個“雜語共生”的狀態。我們不能够、也不需要在一夜之間把現在統治着我們的西方文論話語統統清除掉，而代之以地道的中國話語。所以當我們立足于“本土”話語進行話語重建之初，必然會有一個雜語共生的階段。在這個階段中，古今中外的話語都會有一點，會在我們的話語中碰撞、整合。人們會既講典型環境與典型人物，也講形、神、情、理；既講存在之蔽亮，也講虛實相生；既講内容與形式統一或者結構、原型、張力，也講言象意道，以少總多，講神韻、風骨、情采。在雜語共生態中，即使有各是其是、各不相干的情況也不要緊，因爲這本身就意味着文學理論界那種除卻西方無理論，或者至少無現代理論的局面的突破，這就是一種了不起的進步。

世界範圍内，或許文學理論界的雜語共生現象將持續相當長的歷史時期，這將是在西方的話語權力中心解構之後百家争鳴的文化繁榮時期，但在我們自己話語内部的“雜語共生”現象，卻

衹能是一種過渡。對重建中的中國文論話語來說，“雜語共生”衹是一個必經的階段，是在中外文論互釋互比之中，以我爲主重建話語必要的手段。中國文論話語初步建成的一個重要標志，就是在世界文論的雜語共生中我們能自成一家或數家之言，在世界文壇上有我們的一席生存之地。那時，我們將不僅不需要全套搬用别人的話語來隔靴搔自家的癢，因爲我們有出自自己生命體驗和藝術實踐的最愷切的言說，而且還可以以自己獨特的文化精神和獨特的言説方式來參與世界文化的平等對話。

從目前的情況看，表面上我們並不貧乏，已經面臨着世界文論雜語共生的景象：各種理論應有盡有，各種旗號紛紛揚揚，但實際上，卻没有一家是我們自己的。正如季羨林先生所説的那樣：“我們東方國家，在文藝理論方面噤若寒蟬，在近代没有一個人創立出什麽比較有影響的文藝理論體系，……没有一本文藝理論傳入西方，起了影響，引起轟動。”（《東方文論選·序》，《比較文學報》1995 年第 10 期）對此，海外學者也有相同的感受。香港中文大學黄維樑先生説：“在當今世界文論中，完全没有我們中國的聲音。20 世紀是文評理論風起雲涌的時代，各種主張和主義，争妍鬥麗，卻没有一種是中國的。……儘管中國的科學家多人得過諾貝爾獎，中國的作家卻無人得此殊榮，中華的文評家無人争取到國際地位。”（《龍學未來的兩個方嚮》，《比較文學報》1995 年第 11 期）造成這種情況的原因是複雜的，而我們長期以來没有在廣取博收中重建自己的話語的明確意識，卻無疑是一個十分重要的原因。我們的專家學者們不是不够努力，也不是缺少聰明才智，我們失誤衹是文化戰略上的失誤。我們過多地把精力投入對别人話語的學習，對别人理論的運用，而没有找到自

己的理論立足點，因此也就無從對别人的話語和理論進行真正的吸收。結果我們雖然有一批出色的别林斯基專家，普列漢諾夫專家，結構主義專家，精神分析學專家，海德格爾專家，德里達專家，但我們的工作卻衹能停留在以自己的方式證明上述理論是何等的深刻上，我們的眼光，包括我們内心的體驗被别林斯基化了，以後，又被結構主義化了，被海德格爾化了，現在又正在被解構主義化。我們把别人的雜語共生當成了自己的文化繁榮，幫着别人吶喊而發不出自己的聲音。

我們不贊成結構主義化或海德格爾化，並不意味着我們要反其道而行之，弄一個純之又純的"文心雕龍化"之類的東西，正如我們既不排斥結構主義和海德格爾于我們有用的東西，也不放棄《文心雕龍》一樣。

四、在批評實踐中檢驗其有效性與可操作性

如果我們承認話語能在言説中存在，那麽我們就得承認：一定的文學理論話語在批評實踐中的有效性和可操作性是這種話語是否具有現實生命力，是否成其爲真正意義上的話語的重要標志。正如我們不能在實驗中培育出語言，我們也不能完全在純理論狀態下重建一種話語。無論是對傳統話語的發掘也好，兩套話語的對話研究也好，還是對别人的東西廣取博收也好，其成果都衹能是一種可能有效的話語，是一種話語的可能性。要使這種可能性轉化爲現實性，使之成爲具有普徧有效性和可操作性的活的話語，就應該盡快地把它用于對具體問題的理論分析，對具體文學現象的批評，使其在實踐中得到檢驗和校正。

例如把它用于對中國古代文學作品的批評，看其是否能够既能還原其中國藝術精神，又能溝通當代人的生活和藝術體驗；是

否能在保持傳統神韻的前提下做出前所未有的現代闡釋。這種對中國古代作品的闡釋，將是對重建後的新話語的第一道檢驗關口。對新話語的第二道檢驗關口是對當代作品的闡釋。未來的新話語應該像任何一種有效的話語一樣，成爲時代精神的最恰切、最有力的表達形式，應該與時代的生活、藝術創作與藝術欣賞有着内在的血肉聯繫，就像黑格爾作爲德國古典精神的表達，别林斯基作爲俄國民主主義精神的表達，“建安風力”作爲建安文學的愷切陳述，“盛唐氣象”作爲盛唐詩歌的愷切陳述一樣。祇有這樣，我們理論界纔會結束目前這種别人“戀母”，我們“殺父”，别人“解構”我們也趕快拋棄剛撿來的“結構”，别人傷風感冒，我們就趕快吃阿斯匹林的現象。别人的不同話語，種種理論，不過是别人根據别的情况“因病發藥，隨時處方”，我們所言説的主要課題和言説的方式，也應該取决于我們自己的生存狀態和藝術實踐纔是。

第三道檢驗關口是對包括西方文學現象在内的非本土文學現象的闡釋，例如我們可以檢驗一下外國的作品中有没有虚實相生的問題？他們的文學藝術是如何從虚無中索取意義的？與中國人從虚無中帶出意義的方式有些什麽不同或相同？又如，我們可以從中國自己關于言象意道的言説方式，來言説一下外國作品中的“言意之辨”問題，看其究竟是一場無關痛癢的語言游戲呢，還是有着人類某種嚴肅的價值追求的精神建構行爲？其整個文學史究竟是一場可歌可泣的打開了的心靈學、情感學呢，還是一系列没有任何價值取向，無明確目的、無休無止的解構行爲？如此等等。這種闡釋不是爲了用我去吞並别人，而是爲了實現理論層面的對話與交流。通過這種闡釋，我們就能够看出我們的新話語是

否能够具有某種世界的通約性，是否能够最恰切地表達自己，又具有廣泛的可解讀性，從而有助于我們參與未來的世界文化大對話。

“十年磨一劍，霜刃未曾試。”經過重建的中國文學理論話語祇有在批評實踐中一試鋒芒，纔能顯示出其話語的有效性和可操作性。同時，也祇有通過在批評實踐中不斷地自我調整，不斷地打磨，中國文學理論話語這把寶劍纔會越來越鋒利。那個時候，中國的文學理論家和文學批評家們纔有“如今把示君，誰有不平事”的自信心。

第一編　言、象、意、道：從存在到超越

引　言

本编主要選擇了整個 20 世紀以來國際學術界共同關心的一個核心問題——語言問題作爲對話的中介。自本世紀以來，西方知識界發生了所爲“語言的轉向”（Linguistic turn），特别是人文學科研究尤其是哲學研究和文學理論研究都繞不開語言問題。具體地說，語言問題主要包括這樣幾個方面：其一，語言之外是否還有生活世界？也就是説，人的一切關于世界的認識是否必須以語言爲中介？或者，换一個提法就是：語言到底是工具還是本體？其二，語言能否爲人傳達意義？是能完全爲人傳達意義，還是衹能爲人傳達大部分意義，或是根本不能爲人傳達意義？其三，對于語言意義的理解如何可能？是否有一個標準理解，還是由于並不存在這樣的標準理解如何可能？是否有一個標準理解，還是由于並不存在這樣的標準理解因而可以認爲任何一種理解都有其合理性？其四，如何超越語言的間接性、概念性以及嚴格的語法特徵？因此語言問題不僅是哲學、宗教必須回答和解決的，

也是文學理論所必須予以回答的。中國傳統學術自先秦以來也一直在關注着語言問題。因此，通過以這個問題爲中介進行中西理論對話，我們不僅可以爲解決這一問題提供一個具有中國文化精神特色的聲音和角度，而且將爲建立中國現代學術話語系統打下關于語言問題這一個多方面的基礎，同時也將對中國哲學研究尤其是文學研究領域中許多問題提供一個新的視角。

爲了成功地進行這場對話，我們將首先對中國傳統學術和文化關于語言問題的思考和探索進行一番較爲詳細的清理，使其久被湮没的聲音響亮地呈現出來，然後再與當代西方理論圍繞語言問題對話，在對話終了我們還將把從這場對話過程中所獲得的一些基本觀點和看法運用到具體文學作品的實際分析中去，以檢驗其言説能力。

第一章　中國傳統理論關于語言問題探討的歷程

中國古人在先秦對語言問題作了初步的探討，提出了一些基本的觀點和原則，此後不斷思考，一直到宋元明清時代逐漸形成了對于這一問題的較爲系統的理論。因此，我們認爲，中國傳統理論關于話語問題的探索歷程可以大致分爲三個階段：先秦爲奠基期；兩漢魏晋六朝直至隋唐，爲發展期；宋元明清爲成熟期。以下試加依次論述。

第一節　先秦時代對語言問題的初步探討

先秦時代中國古人主要是從言是否能盡意、“道”是否能言說這樣一些基本問題，開始了對語言問題的深刻思索，從而在語言與世界、語言與意義、語言與理解以及如何超越語言等方面取得了卓越的成果，爲以後的發展奠定了基礎，確定了大致的方嚮。

一

先秦時代中國古人就意識到了語言在社會生活中的巨大作用。孔子就認爲名實相符是社會安定的重要條件，他從反面分說此種重要性：“名不正，則言不順；言不順，則事不成；事不成，則禮樂不興；禮樂不興，則刑罰不中；刑罰不中，則無所措手足。故君子之必可言也，言之必可行也。君子于其言，無所苟而已矣。”（《論語·子路》）因此他堅决主張正名。以至《易傳·繫辭上》說：“亂之所生也，則言語以爲階”，“言行，君子之樞機。樞機之發，榮辱之主也。言行，君子之所以動天地也，可不慎乎？”《老子》第一章說：“有名，萬物之母。”《莊子·齊物論》“朝三暮四”的故事也說明了“名虛易而情因以實變”①、“名實未虧而怒爲用”（《齊物論》）這個道理。後世以“名”爲“教”即“名教”也正是建立在對語言的重要作用的認識之上。

但中國古人也意識到，名言雖然具有重大作用，但畢竟衹是

① 錢鍾書《管錐编》，中華書局 1986 年版，第 1247 頁。

代表“實”，而並不就是“實”。《莊子·逍遥游》說：“名者，實之賓也。”《荀子·正名論》說得更清楚：“名無固宜，約之以命，約定俗成，謂之宜，異于約則謂之不宜。名無固實，約之以命實，約定俗成，謂之實名。”這就導致了往聖先哲們對于名言的進一步深思：名既無固實，約之以命實，那麽，是不是所有的實都可以用語言來表達？孔子祇說“予欲無言”，對這個問題回避直接作答，孟子祇說“難言”，如《孟子·公孫醜》說“浩然之氣”“難言也”，《盡心上》說“遊于聖人之門者難爲言”。《老子》則在首章就提出“道可道，非常道”，《莊子》也主張“道不可言，言而非也”。《易傳·繫辭》亦稱“書不盡言，言不盡意”。這就明確指出了存在着不能被語言所表達或完全表達的“實”。

爲什麽有些“實”不能由名言來表達？讓我們來仔細考察其中的原因。《老子》說“道”不可言説，這是因爲“道”不僅“先天地生”（二十五章），“萬物恃之以生而不恃”（三十四章），而且是“混成”一片，“視之不見”、“聽之不聞”、“搏之不得”、“不可致詰”（十四章），是“無狀之狀，無象之象”（同上）。第二十一章也說：“道之爲物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物，窈兮冥兮，其中有精，其精甚真，其中有信。”也就是說，“道”可以由心官知其確實存在而又不能完全把握，所謂“迎之不見其首，隨之不見其後”（十四章），所以它必然是不能用名言加以清晰展現，是“繩繩不可名”，或者祇能强爲之名曰“道”、“無”、“樸”等，雖多名亦適因其本不可名本無名。

《莊子》一書，對于“道不可言”這一點論證得更爲充分。其中的核心思想是“道未始有封”（《齊物論》），無論從空間上看

還是從時間上看都是無窮無止，無始無終："夫道，有情有信，無爲無形；可傳而不可受，可得而不可見；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太極之先而不爲高，在六極之下而不爲深，先天地生而不爲久，長于上古而不爲老。"（《大宗師》）對于這樣"無所不在"的"道"（《知北遊》），作爲一個"生也有涯"即在時間上和空間上都有限的人又怎麽能够加以全面完整地把握呢？又怎麽能够利用名言來加以切割而又能使其被完整地展現出來呢？《秋水》説："夫精麤者，期于有形者也；無形者，數之所不能分也；不可圍者，數之所不能窮也。可以言論者，物之麤也；可以意致者，物之精也。言之所不能論，意之所不能察致者，不期精麤也。""道"不僅無形，而且根本就"不可圍"，"不期精麤"，因此不可能利用那衹適用于"物之麤"的名言來加以言語。

《易傳》認爲不可盡言的是"聖人之意"。"聖人之意"雖不及老、莊所謂的"道"那樣深玄莫測，但也同樣是十分精微深隱，因爲它會通"天下之賾"與"天下之動"，"探賾索隱，鈎深致遠"，"彌綸天地之道"，"廣大悉備"（《繫辭》），因而也同樣很難用一般的名言加以曲致毫芥的表達。

因此，中國古人認爲，雖然名言在社會生活中具有很大的威力，雖然能够表達社會生活中絶大部分"實"與"物"，但是對于那極精微極玄奥的"道"或"聖人之意"就顯得無能爲力，至少不是很勝任。這就説明在語言之外還有更精微更高層次的東西。這是中國古人對語言的一個基本觀點。

二

既然有“道可道，非常道”與“言不盡意”的現象，那麽，又該如何表達這“道”與“聖人之意”呢？這是先秦時代中國古人在提出“言不盡意”與“道不可言”之後緊接着必須面對並加以回答的第二個問題。

老、莊提出“道不可言”的意思並不是指語言毫無用處，對于“道”之外的萬物還是頗足勝任的，衹是對于“道”不能完全表達而已。對于“道”不能完全表達，也並不是完全不能表達，衹是以名言來説不能得其全而已。正因不能得其全，所以他們纔主張“知者不言”，“形色名聲不足以得彼之情”，因而如果想對“道”有所體認最好是“無言”，這當然是最爲徹底的辦法。但是，也正因爲名言不是完全不能表達“道”，所以老、莊纔希冀通過自己的言説來使人明瞭“道”的“無言”性質，從而最終達到“無言”。也就是説，衹有通過“有言”纔能最終“無言”。如果一開始就是“無言”，則對于常人來説，還根本不可能知道“道”就是“無言”。這樣一來，對于老、莊來説，關鍵的問題不在于簡單地宣佈“道不可言”，而在于如何通過言使人們認識到它不可言説，這就决定了老、莊的言説方式必然衹能是一種否定性言説，消解性言説，“終身言，未嘗言”（《莊子·寓言》）式的言説。

《老子》的“立言之方”是“正言若反”，也就是一種與常人相反的言説方式。正如錢鍾書先生所詳細指出的那樣，“正言若反”包括如下三個具體形態：其一，有兩言于此，世人皆以爲其意相同相合，例如“音”之與“聲”或“形”之與“象”，老子

的言説方式則往往是使同者異而合者背，如四十一章云："大音希聲，大象無形"；其二，有兩言于此，世人皆以爲其意相違相反，例如"成"之與"缺"或"直"之與"屈"，老子的言説方式則往往是使違者諧而反者合，如四十五章云："大成若缺，大直若屈"；其三，有兩言于此，一正一負，世人皆以爲相仇相克，例如"上"與"下"，老子的言説方式則是使和解而無間，如三十八章云："上德不德"。以上但就文詞而言，若抉髓而究其文理，則是否定之否定[①]。蓋世俗之言之理正反于"道"，今反世俗之言則正是反反而得正。而從"道不可言"這一點來説，通過這種"正言若反"的言説方式，則可以打破人們對于日常語言的執着從而打破日常的思維方式，從一個更高的角度更深刻的層面即屬于"道"的角度與層面來思考日常的名與實。

《莊子》一書比《老子》更爲深刻地意識到"道不可言"與不得不説的矛盾。如《齊物論》就説："天地與我並生，而萬物與我爲一。既已爲一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言爲二，二與一爲三。自此以往，巧歷不能得，而況其凡乎？"所以莊子努力尋求着比老子更爲豐富更爲有效而又是"不言之言"（《徐無鬼》）"其口雖言，其心未嘗言"（《則陽》）的言説方式。綜括起來看，《莊子》一書主要採用了這樣兩種言説方式：其一，不斷否定法。因爲"道"並不是萬事萬物，而言説又衹能從具體的事物入手，因此，《莊子》的言説方式往往是後段否定前段，最後以至于不可言説的"無"，即"道"。這樣雖然説了很多，但由于前後互相抵消，因而也等于"無言"，即所謂

① 見錢鍾書《管錐編》，中華書局 1986 年版，第 463-464 頁。

"終身言，未嘗言"。當然這種由有言達到的無言並不是真正完全的"無言"，而是一種有所寓意的"無言"，否定之後必有肯定。"道"也就從這種"無言"的否定中的肯定之中得以呈現，雖然仍不可能十分清晰。其二，寓言言說方式。《莊子·天下》稱莊文"以謬悠之說，荒唐之言，無端涯之辭，時恣縱而不儻，不以觭見之也，以天下爲沈濁，不可與莊語，以卮言爲曼衍，以重言爲真，以寓言爲廣。"此處"以卮言爲曼衍"實是指隨順自然而變化不受拘束之言，因而是對上面說到的"不斷否定"的言說方式的一種概括。而"重言"則主要融于"寓言"之中。"寓言"雖然悠遠廣大，放任不拘，而且往往查無實據，但由于它並不是對某一具體理論的直接闡述，而是通過具體的故事來蘊含某種義理，但這種義理又不可一一指實，所以，它就並沒有直接用語言來言說"道"，但"道"又蘊含于其中。質實而言，這實際上是企圖以一"虛"含萬"實"的方法。這就在一定程度上超越了語言的局限，緩解了"道"不可言的矛盾。

《莊子》一書在語言論上超越了《老子》之處，不僅在于前者擴展了關于"道"的言說方式，而且更在于《莊子》同時還從理解者即讀者或聽者這一角度來尋找解決"道"不可言的矛盾。言說的目的是爲了交流，讓人理解，"道"之所以不可"言"是因爲"言"不能完全傳達它，揭示它，從而易于使人誤認爲言之所載即"道"之全體，但如果理解者並不執著語言，而衹是憑藉語言之助，就着名言所說繼續前進，躍入對道體的整體全面理解，那麽，對于"道"的言說就不僅無傷于道體而且有助于人們對"道"的領悟。正是本着這種思路，《莊子·外物》說："筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以

在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而與之言哉!”“忘言之人”就是不執著于詞句所說而能進一步領悟道之全體的人，遇到了這種人，“道”也就是可以言說的了。

《易傳·繫辭》則用“立象以盡意”的方式來解决“言不盡意”的矛盾。《繫辭上》說：“子曰：書不盡言，言不盡意。然則聖人之意不可見乎？子曰：聖人立象以盡意，設卦以盡情僞，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。”也就是說，通過卦象及其依據具體情況的變通鼓舞，就可以蘊含“天地之賾”與“天地之動”，從而包含了“聖人之意”，同時，由于卦象是比較具體的，因而可以通過繫辭來描述其象，提示其意。這樣，通過“卦象”的中介，言也就可以使聖人之意畢現了。這裏的關鍵是在于“立象”。如何立象？《繫辭上》說：“聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象”，“極其數，遂定天下之象”。《繫辭下》說：“象也者，像此者也。”這表明“易象”並不是對個別物象的簡單模擬，而是“象其物宜”，“極其數”，也就是說，它不是某個物象，而是天地萬物一切物象運動的可能性，也就是說，它是“虛象”。正因爲它“虛”而不實，所以纔能代表一切物象。比如乾卦之象，就可以“爲健也，天也，爲圜，爲君，爲父，爲玉，爲金，爲寒，爲水，爲丈夫，爲良馬，爲老馬，爲瘠馬，爲駁馬，爲木果”等等，又如坤卦，可以“爲地，爲母，爲布，爲釜，爲吝嗇，爲均，爲子母牛，爲大輿，爲文，爲衆，爲柄，其于地也爲圖”等等（以上說法皆見《繫辭·說卦》）。因此，對于卦“象”來說，必須具備兩個條件：一方面是包含了天地萬物各種物象的一切可能性，另方面又是具體可感的，因而本不能以言盡傳的天下之賾、聖人之意可以通過

卦辭描述卦象而表達出來。而通過陽爻“——”和陰爻“－－”組合而成的卦象恰好符合這兩個條件。這樣的卦象不能說是純粹的符號，因爲它在某些方面又有對物象的模擬性質，如兑卦“☱”上爻爲陰爻而中斷，可以象徵器皿之有缺口者；但不能說它就是對某一物象的模擬。可以說，它是介乎物象與符號之間的“象”，因而虚中帶實，實中含虚。

由于卦象的這種虚實互含的性質，所以不可能把它做爲某種不變的義理或現象的表現。《易傳·繫辭下》說：“《易》之爲書也不可遠，爲道也屢遷，變動不居，周流六虚，上下無常，剛柔相易，不可爲典要，唯變所適。”因此，《繫辭上》提出“神而明之存乎其人”，這實際上是指對于《易》的理解從而是對于聖人之意的理解應該不爲卦象所束縛而應因象以見意，因象以適變，也就是要超越卦象的某些具體所指。這樣，《易傳·繫辭》的作者實際上也和《莊子·外物》的作者一樣從如何言說“道”轉向了如何理解關于“道”或“聖人之意”的言說，從表達與理解兩個角度同時來解決“道”或“聖人之意”與“言”的矛盾。這是一個根本的轉折點，它表明中國古人在先秦時代就開始從整個對話過程（既包括表達又包括理解）來思考語言問題，表達是爲了理解的表達，理解是針對表達的理解，語言的一切本質和屬性都必須從表達——理解這個對話的統一體來進行探討。可以說，這就是中國古人在探討語言問題時的基本前提和原則。

三

中國古人從先秦時代起就從對話的全過程來思考語言問題，因此，對于如何理解關于“道”或“聖人之意”乃至一般的意義

的言說，也是中國古人在先秦時代關注的一個重點。

上文已經指出，《莊子·外物》已經對理解提出一個基本原則："得意忘言。"《易傳·繫辭》也提出了"神明存乎其人"的要求。此二者都是針對深玄隱微的"道"或"聖人之意"而提出超越對語言的執著這一原則的，事實上，這一原則對于一般的言説也同樣適用。《孟子·萬章》指出："故說《詩》者，不以文害辭，不以辭害意，以意逆之，是爲得之。""不以文害辭，不以辭害意"這同樣是指不應拘泥言辭所説，"以意逆之"因而在根本上與"得意忘言"、"神明存乎其人"是對同一條原則的不同表述。因此，"得意忘言"實是中國古人對于理解所持的一條共同原則，這條原則建立在言爲意之筌蹄同時又不能把意義完全表達出來或準確表達出來這一基本認識之上。正是圍繞"得意忘言"這條基本原則，中國古人在先秦時代對理解問題作了較爲深入的探討和解答。

首先，是關于理解的前提與方向問題。中國古人認識到理解不可能以一塊白板來進行，而必須具備對所理解的對象已先有一定程度的領悟這一前提。《論語·述而》説："不憤不啓，不悱不發。舉一隅不以三隅反，則不復也。"憤者，心求通而未得之意，悱者，口欲言而未能之貌。没有這樣兩種狀態就不可能理解。因此這兩種狀態所代表的一定程度的領悟實際上就是理解的前提。《莊子·天運》把這一點説得更爲清楚："使道而可獻，則人莫不獻之于其君；使道而可進，則人莫不進之于其親……然而不可者，無它也，中無主而不止，外無正而不行。由中出者，不受于外，聖人不出；由外入者，無主于中，聖人不隱。""中無主而不止，外無正而不行"，這個"主"和"正"就是理解者在理解之

前必備的條件，没有這個條件就不可能理解，如此，道雖在父兄亦不能以移子弟。

那麽，這種理解的前提從何而來？中國古人指出它實際上有兩個來源。第一個來源是由一般的知識傳承而來，但在老、莊等人看來，由這種來源而來的理解前提往往衹能是偏見，它不但不能導致正確的理解，而且還會從根本上斷送正確的理解。《老子》第58章説："人之迷其日固久。"這個"迷"就是迷于俗學俗知，由俗學俗知形成的理解前提根本不可能使人正確理解妙道之言，而衹能是兩種情况，或者反以爲關于道的言説爲胡説，或者對之毫無感覺，即《老子》第41章所謂："中士聞道，若存若亡，下士聞道，大笑之。"因此，《莊子》第70章慨嘆道："吾言甚易知，甚易行，天下莫能知，莫能行。"《莊子·繕性》也説："繕性于俗學，以求復其初，滑欲于俗思，以求致其明，謂之蒙蔽人民。"由俗學俗知而來的理解的前提不但不會促進理解而且會使人越來越蒙蔽，根本不能理解"道"。老、莊等人所主張的是第二種理解前提，它不是由俗學俗知而來，而是直接從對于生活和存在的體悟而來。這種直接的體悟不可交流，不能授受，必須由每個人自己從生活中單獨獲得。《莊子·天道》中"輪扁不能語斤"的故事就説明了這一點。因此，這種理解前提雖然是理解從而是人際之間的交流的必備條件，但它本身卻是不可交流的，因而也即是不能用語言來言傳的，就像輪扁一樣衹能感覺到"有數存焉其間"，但到底是什麽？卻是不可言傳的。要求這樣一種理解前提，實際上也就是主張每個人都應該直接在生活存在之中領悟生活和存在，也就是從自身出發而不是從條條框框出發來領悟事物，亦即《老子》第54章所説："以身觀身，以家觀家，以鄉

觀鄉，以邦觀邦，以天下觀天下。”一切知識都是人對生活和存在的領悟，而這種領悟既有對也有錯，一切理解都是爲了在最終理解人的生活和存在，而不是爲了理解知識，因此，理解的前提不能建立在知識之上，而應該建立在對生活和存在的直接領悟之上。

在理解之前，除了應該對理解對象本已有所領悟之外，還有一個理解的立場和方向問題。《莊子》突出地論述了這個問題。人生宇宙之間，若白駒之過隙，其有限性固不待言，但人們在理解和認識時，往往各師“成心”（《齊物論》），欲以一己之見擬議萬端之變，或從人的角度即人類中心主義對世間萬物妄加論斷辨別。而事實上，從人的有限性而言，“小知不及大知，小年不及大年”（《逍遥遊》）是很顯明的局限，正如“井蛙不可以語于海，夏蟲不可以語于冰”（《秋水》），“朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋”（《逍遥游》）一樣自然。而人做爲人而不是别的什麼，也衹是從人的角度來評判事物。“毛嬙麗姬，人之所美也，魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之决驟。四者孰知天下之正色哉?”（《齊物論》）因此，“物無非彼，物無非是。自彼則不見，自是則知之”（《齊物論》），“自其異者視之，肝膽楚越也；自其同者視之，萬物皆一也”（《德充符》），“以道觀之，物無貴賤，以物觀之，自貴而賤。以俗觀之，貴賤不在己，以道觀之，因其所大而大之，則萬物莫不大，因其所小而小之，則萬物莫不小……”（《秋水》）這些都説明，理解的立場和方向對于理解也起着至關重要的作用。

其次，關于去除理解之蔽，正確理解的問題。無論理解的前提還是其立場和方向，它們之所以對正確理解産生不利影響，其

主要原因即在蔽于一端而不知大全，正如《荀子·解蔽》所說："凡人之患，蔽于一曲而暗于大理。"因此正確理解首先就要求去除一曲之蔽，從全面整體的角度來直接面對理解對象。

《老子》基于俗學俗知所形成的理解之前的偏見使人根本不能理解妙道之言，提出了虛靜損忘的主張，要求人們直接體認存在。《老子》第 10 章："滌除玄覽，能無疵乎？"第 16 章："致虛極，守靜篤。"第 48 章："爲學日益，爲道日損，損之又損，以至于無爲，無爲而無不爲。"這些都是要求去除俗學俗知，使理解之心没有知識方面的偏見，從而不去阻礙正確的理解進程（"無爲"），衹有這樣，纔能全面理解，準確理解（"無不爲"），如鏡照物，曲映毫芥而略無偏倚。老子同時還很强調對于存在的直接體認。第 47 章說："不出户，知天下；不窺牖，見天道。其出彌遠，其知彌少。是以聖人不行而知，不見而名，不爲而成。"這段話引起了現代學者的頗多非議，以爲老子在主張知識的直覺主義和神秘主義。其實老子的意思是"道"無處不在，因此不待專找一個什麽對象來認識，而應即物明道，隨處體認。人本身就是在世界之中存在，因而即就本身就可以體認，要出户、要窺牖、要遠行纔能有所知，這就誤把道當成了某個具體事物並且衹能存在于某個具體固定的位置，這樣就從根本上弄錯了"道"，因而永遠不能理解"道"，所以"其出彌遠，其知彌少"。"不出户，知天下；不窺牖，見天道"，"不知而知"這是要求就自身存在本身來體認。

《莊子》在理解論上繼承並發揮弘揚了《老子》的觀點。《莊子》深刻地意識到了人類認識、理解之前的偏見及其特定的立場和方向的局限性。在繼承了《老子》"虛靜損忘"觀點的基礎之

上發展成爲“心齋”，“齊物”的觀點。《人間世》論述“心齋”時説：“若一志，無聽之以耳而聽之心，無聽之以心而聽之以氣。耳止于聽，心止于符。氣也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心齋也。”《知北游》也説：“汝齋戒，疏瀹而心，澡雪而精神，掊擊而知。”“心齋”實即去除俗學俗見以至自我中心主義及人類中心主義，成爲天地萬物中並不特出的一物，也就是説，不僅“無知”，而且“無我”。所以在《人間世》中，假託的顔回聽了假設的孔子一番關于“心齋”的教誨之後説：“回之未始得使，實自（有）回也；得使之也，未始有回也。可謂虚乎？”假託的孔子以爲顔回這個認識是很準確的。所以，“心齋”的功夫也就是“齊物”的功夫，而“齊物”也就是“喪我”（《齊物論》），“天地與我並生，而萬物與我爲一”，去掉“成心”，去掉人爲的是非之别，而因物自然，照之以天，“得其環中，以應無窮”（均見《齊物論》）。這樣就不僅去掉俗學俗知之蔽，而且去除人類特定的理解之立場和方向的局限性，衹有這時，纔能算是真正達到了“道”的境界，也纔能全面正確地理解“道”。當然，《莊子》論述“心齋”、“齊物”，首先不是純從認識論角度講，而是從修身的角度來講的。但這並不妨礙我們以上的分析，因爲“知”是“人”的“知”，“有真人而後有真知”（《大宗師》），求知與做人本就不可分開的。同時，還必須指出，“心齋”的過程既是去除俗學俗知及自我中心主義的過程，也是直接體認存在的領悟大“道”的過程，這兩個方面不可分開。

孟子提出“以意逆志”的理解原則，但我之意何以又能與古人之志相一致呢？我之意也往往會存有偏見。孟子因此提出“知人論世”的主張：“頌其詩，讀其書，不知其人，可乎？是以論

其世也，是尚友也。”（《萬章下》）這個主張是建立在這樣一個前提之上的，即認爲作者之志發而爲文辭，必與其世其人有内在的聯繫。“知人論世”的主張實際上是要求應該從作者之志所在的具體關係之中去體會作者之志，從而不使我之意歪曲作者之志。王國維《觀堂集林》卷 19《玉谿生詩年譜會箋序》就正確地指出了“知人論世”與“以意逆志”的關係：“善哉，孟子之言詩也。曰：‘説詩者不以文害辭，不以辭定志；以意逆之，是爲得之。’顧意在我，志在古人，果何修而能使我之所意，不失古人之志乎？此其術，孟子亦言之曰：‘誦其詩，讀其書，不知其人可乎？是以論其世也。’是故由其世以知其人，由其人以逆其志，則古詩雖有不能解者寡矣。漢人傳詩，皆用此法。……”可見，“知人論世”是使“以意逆志”不至爲偏見所奪的根本方法。漢人治《詩》，用的也正是這個方法。如鄭玄有《詩譜》，其序曰：“欲知源流清濁之所處，則循其上下而省之；欲知風化芳臭氣澤之所及，則旁行而觀之。”可是“譜也者，所以論古人之世也”(王國維語，同上)。至于漢人治經有時大謬經意，如《毛詩序》之于《詩經》，此間原因極爲複雜，倒不一定是孟子的方法不對。此外，孟子也同樣强調對自身存在的領悟是一切認識和理解的根本，《盡心上》説：“萬物皆備于我矣。反身而誠，樂莫大焉。”也就是説“盡其心者，知其性也。知其性，則知天矣”。因此，“以意逆志”同時也是反身自求的過程，甚至還可以更進一步説，“萬物皆備于我”這一觀點是能够“以意逆志”理解古人以及萬事萬物的基礎。所以，《孟子》所言雖不如《老子》、《莊子》那樣徹底，但三者在主張直接體認存在、去除偏見從而“得意而忘言”等方面則是大體一致的。

莊、孟之後，荀子又著《荀子·解蔽》，這可以說是中國全面分析理解的前提和偏見以及如何去除此蔽的第一篇專門之作。該篇指出："凡人之患，蔽于一曲，而暗于大理。"但人有一曲之蔽卻往往習矣不察，行之而不著，由之而不知，還自以爲正確全面，即所謂"此其誠心莫不求正而以自爲也"。這樣就會造成極大的危害："心不使焉，則白黑在前而目不見，雷鼓在側而耳不聞，況于使者乎？德道之人，亂國之君非之上，亂家之人非之下，豈不哀哉"曲蔽形成的主要原因則在于衹見一隅，不見其全，所謂"欲爲蔽，惡爲蔽，始爲蔽，終爲蔽，遠爲蔽，近爲蔽，博爲蔽，淺爲蔽，古爲蔽，今爲蔽。凡萬物共則莫不相爲蔽，此心求之公患也。"所以去蔽的方法應該是"衆共不得相蔽以亂其倫"，使"萬物莫形而不見，莫見而不論，莫論而失位"，亦即"兼陳萬物而中縣衡焉"。而要做到這一點，就應"虛壹而靜"，"不以所已藏所將受"。衹有這樣纔能達到"大清明"的境界，"明參日用，大滿八極，夫是之謂大人，夫惡有蔽矣哉"！總起來說，《解蔽》篇在基本精神上是與《老》、《莊》、《孟》相一致的。

綜合上述，可知中國古人于先秦時代，由于深刻地意識到了言、意、道之間的矛盾，因而對于語言與世界、語言與表達，語言與理解等方面作了初步但十分深刻的探討。不過，各家議論雖在基本精神上大體一致，但還没有形成一個系統的整體，許多問題還没有論及，或者也衹是一筆帶過，未曾深究，因此，我們認爲，先秦時代是中國傳統理論對于語言問題探討的第一階段，也是奠基階段。

第二節　漢魏至隋唐對語言問題的進一步探討

從兩漢至隋唐，這是中國古人對語言思考和探索的第二階段。兩漢對先秦理論有所繼承，但沒有太多的發展，真正有所發展的是魏晋玄學、隋唐佛學以及自魏晋以來的文論。由于“道不可言”或“言不盡意”逐漸深入人心，因此，這一階段的主要貢獻是在探討如何理解以及如何表達這兩個方面。

一

由于漢人對于語言問題的看法，基本上是繼承了先秦時代的觀點，如《淮南子·道應訓》主要是繼承了老、莊的觀點，《法言·問神》及《五百》篇則主要繼承了《易傳》的觀點，漢人治《詩》，又主要是繼承了孟子的方法，而其發揮之處卻不多，而且沒有引起廣泛深遠的影響，因此我們此處不復述及。

真正對語言問題不僅有繼承而且有發展的，首先應推魏晋玄學。而其突出的特點是對先秦各家觀點進行了綜合。

《三國志·魏志·荀彧傳》注引《荀粲傳》載：“粲諸兄並以儒術論議，而粲獨好言道，常以爲子貢稱夫子言性與天道，不可得聞，然則六籍雖存，固聖人之糠粃。……粲答曰：‘蓋理之微者，非物象之所舉也。今稱立象以盡意，此非通于象外者也；繫辭焉以盡言，此非言乎係表者也；斯則象外之意，係表之言，固蘊而不出矣。’”荀粲雖然是綜合了《論》、《莊》所言，而反對《易傳》關于“立象以盡意，繫辭焉以盡言”的看法，認爲卦象、繫

辭還是不能傳達聖人之意。這實際上是割裂理解與表達的相互關係。而《三國志·魏志·管輅傳》注引《管輅别傳》則說管輅“每開變化之象，演吉凶之兆，未嘗不纖微委曲，盡其精神”，但又往往是“背爻象而任胸心”，完全不顧爻象而自出己意，此則又有使理解脱離了表達之嫌。至王弼出，則終于使理解與表達有機地結合了起來，並在此基礎上大力標舉“得象忘言，得意忘象”的理論原則。

王弼《周易略例·明象》說：“夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生于象，故可尋言以觀象；象生于意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之筌也；象者，意之蹄也。是故存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生于意而存象焉，則所存者乃非其象也。言生對象而存言焉，則所存者乃非其言也。然則，……得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。……”王氏所言，即在以莊子“得意而忘言”之論與“筌蹄”之喻來闡釋《易傳》的“立象以盡意”，從而綜合了兩家之說。其有所發展之處，則首在明確論述了言、象、意之間的關係，即：一方面，言生于象，象生于意，故能盡意莫若象，盡象莫若言，也就是意能以象盡，象能以言盡，這就從根本上捍衛了《易傳》提出的基本原則，而超出了荀粲諸輩；另方面，象生于意而存象，則所存者乃非其象，言生于象而存言，則所存者乃非其言，因爲言者所以明象，象者所以存意，言、象的存在屬性或本質即在于隱蔽自身，忘卻自身，而達于其所指，如果祇存言、

存象將目光注入到其自身，則無異于讓自己毀滅，違反了其本質屬性，不能實現其傳達的目的。這樣來闡明言、象、意的關係是《易傳》所無的。但王弼最大的貢獻則在于其建立在言、象、意關係之上的理解原則："得象而忘言，得意而忘象"。所謂忘言、忘象，是指在尋言以觀象，尋象以觀意的前提下不執著于言象，而必須超越言、象而躍入一個更高的領悟層次。"是故觸類可爲其象，合義可爲其徵。義苟在健，何必馬乎？類苟在順，何必牛乎？"也就是要因言因象以達"道"。這與管輅完全"背爻象而任胸心"是有區別的。王氏此論，是在新的歷史條件下，以《莊》解《易》，並綜合了《莊》與《易》，而形成的更爲全面的理解原則。漢人注經，往往繁瑣至極，僅釋"堯典"二字即動輒數萬言，王弼重新提出"得意而忘言"的原則，廓除了漢儒書習，既簡要又能深契大旨，因而風靡一時，並成爲了魏晋玄學得以形成的基本方法論，擴展到注釋道、儒經典，融合道、儒，甚而至于影響了魏晋士人的生活態度等。正如湯用彤先生所言："吾人解意要當不滯于名言，忘言忘象，體會其所蘊之義，則聖人之意乃昭然可見。王弼依此方法，乃將漢易象數之學一舉而廓清之，漢代經學轉爲魏晋玄學，其基礎由此而定矣。"《莊子》"得意而忘言"與《易傳》"立象以盡意"在這一新的綜合之下被廣泛接受和運用，成爲中國古代關于語言問題的共識。王弼在中國古代對語言問題探討的歷史過程中，其關鍵的作用在對于《莊》、《易》的承傳和綜合並開啓後世進一步探討。

王弼之後至晋歐陽建則提出"言盡意論"，欲一反前人之論。

---

① 《魏晋玄學論稿·言意之辨》，見《湯用彤學術論文集》中華書局 1983 年版第 241 頁。

其《言盡意論》略謂："夫天不言而四時成焉，聖人不言而臨識存焉。形不待名而言圓已著，色不俟稱而黑白以彰。然則，名之于物，無施者也？言之無理，無爲者也。而古今務于正名，聖人不能去名，其故何也？誠以理得于心，非言不暢；物定于彼，非名不辨。言不暢心，則無以相接；名不辨物，則鑒識不顯。鑒識顯而名品殊，言稱接而情志暢。原其所以，本其所由，非物有自然之名、理有必定之稱也。欲辨其實則殊其名，欲宣其志則立其稱。名逐物而遷，言因理而變。此猶聲發相應，形存影附，不得相與爲二矣。苟其不二，則無不盡。言故以爲盡矣。"歐陽此論，其中心意思是，名言雖于物理無施無爲，但是，非名則物不能被人辨識，非言則人不能交流，因此凡事凡理都應該用名言來標識；另一方面，物無自然之名，理無必定之稱，因而名可以逐物而遷，言可以因理而變，所以凡事凡理都可以用名言表達。這樣，他自然就主張"言能盡意"之論，而反對"言不盡意"之論。一般説來，此論是很正確的。但是也有一點不能自圓其説，既然名言可因物理之變而遷，那麼，因爲每事每理都是不斷變化的，則每一事物都應該有無窮無盡的名言纔行，而這在根本上是不可能的。更何況，根據莊、老之論，"道"是無始無終，無窮無際的，它根本就不可能被分割、被包圍，因此也就根本不可能用名言來標識。也正因"道"不可言，道也就是不可接受交流而衹能依靠每個人自己對生活、存在的體驗而獲得。因此，歐陽建"言能盡意"之論並没有駁倒"言不盡意"論，它們實際上是在不同的層次，前者是針對一般的萬事萬物，後者是針對"道"或"聖人之意"。正因歐陽建《言盡意論》確實言之成理，所以在當時也引起很大反響，《世説新語·文學》載王導過江，"止道'聲

無哀樂'、'養生'、'言盡意'三理而已"，可見此説頗有影響；但也正因爲它並没有駁倒"言不盡意"論，所以，在後世卻影響不大，因爲衹要承認有"道"存在，也就必須堅持"言不盡意"。不過，經過這樣一番交鋒，"言不盡意"與"言能盡意"雙方的適用範圍也就更加清楚明顯了。

以上對魏晋玄學中的"言意之辨"作了一番粗略的論述，可以看出，魏晋玄學顯然是在綜合先秦各家之説的基礎上對語言問題進行探討的，這就突破了先秦各家之説互不相通的局面；同時，也可以看出，魏晋玄學主要是發展了《莊子》、《易傳》的觀點，對于孟子的觀點則幾無探討；最後，魏晋玄學對言意問題探討的側重點是理解方面，而對表達方面很少探索。所以，魏晋玄學在中國古代對于語言問題的探討過程中，實際上衹是起到了承前啓後的作用。

二

印度佛教自漢末傳入中國之後，不斷發展。由于佛教本身也主張佛法不可言説，因而本就存在着言與佛法的矛盾，經魏晋玄學一番"言意之辨"的大力促進和影響，中國佛教界自魏晋至隋唐五代也都在探討着語言問題。

佛教認爲人生和世界都是"空"、"假"，在魏晋流行的般若學説進一步認爲，並没有真實的表象和概念，即所謂"無相"説。語言文學也是假的，衹是佛教進行教化的方便，表詮佛理的工具。因此，對于佛經上的語言文字也應當不能執著粘滯，此即所謂"善權"。但佛教傳入中國後，中國僧人視佛經爲聖典，字字句句皆真理。這種死守經文依語滯義的學風，曾經一度支配了

魏晋以來的整個中國佛教界。東晋僧人竺道生，深得般若學精髓，又在玄學家的影響下，乃起而提出“忘象息言”的主張：“若忘筌取魚，始可與言道矣”，“夫象以盡意，得意則忘象；言以詮理，入理則言息”（《高僧傳》卷7《竺道生傳》）。此後僧肇《船若無知論》亦曰：“經云：般若義者，無名無説，非有非無，非實非虚。虚不失照，照不失虚，斯則無名之法，故非言所能言也。言雖不能言然非言不能傳，是以聖人終日言，未嘗言也。”不能言，但又不能不言，于是惟一的辦法衹能從理解角度着眼，即“忘言”，不執著于語言文字。“終日言，未賞言”本《莊子・寓言》而來，但也深契佛教大旨。如《華嚴經・十通品》第28即謂：“能于一切離文字法中生出文字，與法與義，隨順無違，雖有言説，而無所著。”無論是作者，還是讀者，都應不執著于語言文字相，即應“忘言”。

但中國禪宗興起後，自稱“教外别傳，不立文字，以心傳心”，欲完全廢棄語言，而依賴每個人自明佛性，頓悟成佛，空諸依傍。正如《維摩詰所説經・入不二法門品》所謂“乃至無有語言文字，是真入不二法門”。于是有文益禪師所謂“我向你道便是第二義”（《五燈會元》卷10），慧忠法師未發一言即云“立義竟”（同上卷2）等著名公案，又有神機盛行，棒打怒喝，把鼻吐舌，拍手作舞，玩月卷席等等，不一而足。其基本的思想是認爲第一義不可説，因而應該完全廢棄語言。

然而，這種堅決拒絶使用語言文字的態度，若依佛法究竟義，亦爲執著相。禪理的基本要求是一切皆不執著，即于語言文字既不能執著其有也不能執著其無，尚一味死守不着語言文字相，則又成爲執著。正確的態度應當是不執著于必用語言文字，

也不執著于必不使用語言文字。《維摩詰所説經·觀衆生品第七》載："……舍利弗默然不答，天曰：'如何耆舊大智而默？'答曰：'解脱者無所言説，故吾于是不知所云。'天曰：'言説文字，皆解脱相。所以者何？解脱者，不内不外，不在兩間。文字亦不内不外，不在兩間。是故舍利弗，無離文字説解脱也。所以者何？一切諸法，是解脱相。'"僧肇于此注曰："未能語默齊致，觸物無礙。"意謂舍利弗尚執著于無所言説，于其解脱尚隔一層。天女比舍利弗的高明之處在于認爲可以無離文字説解脱。至禪宗六祖慧能《六祖大師法寶坛經·付屬品第十》即説："自動動用，共于言語，外于相離相，内于空離空。若全着相，即長邪見；若全執空，即長無明。執空之人有謗經，直言'不用文字'，既云不用文字，人亦不合語言，衹此語言便是文字之相。又直道'不立文字'，衹此'不立'兩字，亦是文字。'"慧能此處即把一味强調不立文字的人斥爲"執空之人"。他的基本思想可以説也是無離文字説解脱，他認爲，衹要不執著文字，于佛法也是可以言説的，但言説方式須是"出語盡變，皆取對法，來去相因，究竟二法盡除，更無去處"。他舉例説："設人有問，何名爲暗？答云：明是因，暗是緣，明没則暗，以明顯暗。來去相因，成中道義。"這就是説，爲免執著生相，纔説明，便須立即説暗，衹有這樣來去相因，隨説隨破，纔能不墮二邊、纔能"究竟二法盡除，更無去處"。爲此，他又舉出了三十六對法，認爲"若解用，即道貫一切法，出入即離兩旁"，因而雖有言説，而無傷道者。這種言説方式也叫"隨説隨掃"方式，佛經中就經常使用，如《金剛經》就説："所言一切法，即非一切法，是名一切法。"所以祝世禄《環碧齋小言》説："禪那繞下一語，便恐一語爲塵，連忙下

一話掃之；又恐掃塵復爲塵，連忙又下一語掃之。”這種言説方式與莊子《不斷否定》的言説方式有一致之處，其主要區别衹是後者不僅可以用于詞句層面，而且還應用于篇章層面，但二者的基本精神是相通的，都是企圖從正、反兩個角度同時入手，使讀者不得不擺脱平常正反不相容的思維方式，而終達于領悟到“道”或“佛法”的超越性及整全性。當然這種表達方式同時也必須依賴正確的理解方式纔能奏效，而正確的理解方式也就是衹把言語文字當作義理之筌蹄，得魚而忘筌，得兔而忘蹄，在言語之筏上再奮力一躍而終至于義理之岸。所謂“忘言”就是指須得有這一“躍”。宗密《禪源諸詮都序》卷下之一説：“藥之與病，衹在執之與通，先德云：‘執則字字瘡疣，通則文文妙藥。’”所謂“通”也就是不執著，在言筌之上更有一躍。這樣，中國禪宗由完全廢棄語言文字而走向從表達與理解兩個方面共同考慮，終至于並未執著于不同語言文字，基本思路和對策與老莊及魏晋玄學並無二致。由此也就可以看出中國傳統文化在對待語言問題上的一致性。

三

以上我們所談主要偏重于哲學與宗教方面，實則文學創作更能深刻體會到言與意之間的矛盾。自魏晋文論逐漸獨立以來，文論家們就逐漸意識到這個問題並從文學角度探尋克服這個矛盾的措施。當然，也得首先指出，文學與哲學、宗教也是密不可分的，中國文論家們往往就是從哲學、宗教方面汲取營養而就文學方面提出問題、解決問題。兩漢至隋唐這一段，中國文論對于語言問題的探討主要還衹是開始認識到言意之間的矛盾並提出了一

些初步的應對策略。

中國文論家們首先是意識到了言與意之間的矛盾。陸機《文賦》開篇就以切身經驗説："余每觀才士之所作，竊有以得其用心。……每自屬文，尤見其情。恒患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。……若夫隨手之變，良難以辭逮。"陸機在此處就指出了物、意、文之間欲其完全吻合一致是難之又難的；又指出了規則具體到實際運用時也是"難以辭逮"的，後文在論述到"若夫豐約之裁，俯仰之形，因宜適變，曲有微情……是蓋輪扁所不得言，亦非華説之所能精。"劉勰《文心雕龍·神思》説：'物沿耳目，而辭令管其樞機，樞機方通，則物無隱貌"，但也有"方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧"的情況，而且後面這種情況還更爲常見。劉勰因而指出："是以意授于思，言授于意，密則無際，疏則千里，或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河。""疏則千里"也就是"言不盡意"，亦即"思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止"。自隋唐以來，"言不盡意"已成爲詩家共識。劉禹錫《視刀環歌》"常恨言語淺，不如人意深"，黄庭堅《品令》"口不能言，心下快活自省"等等，簡直不勝枚舉。但同時必須指出的是，言語所難盡者並不等于没有，而衹是可意會不可言傳，此陸機所以謂"並非知之難，能之難也"；言語不能盡或難盡亦不等于不可理解不可知曉，衹要切身經歷，就能意會，此劉勰《神思》所謂"至精而後闡其妙，至變而後通其數"。這與"道"或"聖人之意"或"佛法第一義"不可説，説不盡但並不等于無或不可理解，在基本精神上都是一致的，也就是都承認語言之外尚有世界。

漢魏以迄隋唐的文論家們在意識到了言不盡意這個問題之後，提出的應對策略則也主要是同時從表達與理解這兩個角度來着眼，因爲文學從根本上講是語言的藝術，如果僅因爲言不盡意而干脆廢棄語言文字不用，這就等于取消了文學藝術，這顯然是不可能的。因此，惟一的辦法衹能依靠合理的言說方式與相應的理解方式來克服言意之間的矛盾。

這一階段的文論家們主要提出了兩種有效的言説方式。其一是“以少總多”。本來，“少”與“多”懸隔，言不能完全盡意，但是通過簡要的表述可以引起讀者的無窮想象，通過讀者自身體驗來補足言語文字之不足，從而達到表達與交流的目的。而言辭尚簡本來就是中國的傳統，《易傳·繫辭下》所謂“其稱名也小，其取類也大”就包含有這種意思在。不過，對于文學創作來説，欲求以“少”總“多”，關鍵要在于言辭雖“少”，但能使讀者覺出其中有“多”，纔能達到目的。這樣，“以少總多”説對于文學創作而言，必然要與“詩味”説連結在一起，要“少”而有“味”，纔能吸引讀者停留下來，進入其中，仔細體會，這樣纔能“總多”。中國文論史的發展邏輯正是如此。陸機《文賦》説：“函綿邈于尺素，吐滂沛乎寸心。”這是講以尺素之少總綿邈之多，而下文緊接着就是“言恢之而彌廣，思按之而愈深”，這實際上就是説此言辭雖少，然而有味于其中，恢之彌廣，按之愈深。劉勰《文心雕龍·物色》提出“以少總多，情貌無遺”的觀點，並指出其關鍵在于“善于適要”，“曉會通”，也就是要使言辭有“味”，所以他説：“物色雖繁，而析辭尚簡，使味飄飄而輕舉，情曄曄而更新。”《隱秀》則論此事，“隱”是指“義生文外，秘響傍通，伏採潛發”，也就是言語之所難盡且言辭自有多重義

者，它主要偏指于整個篇章而言，"秀"則指"波起詞間"，"義生文外"，也就是一下子能以其卓然特立而抓住讀者的東西，主要偏指于字句而言，欲深味篇章之"隱"，也由"秀"進入。所以他說："深文隱蔚，馀味曲包。……言之秀矣，萬慮一交。動心驚耳，逸響笙匏。"言辭再多亦不能盡傳人意，惟有餘味曲包，纔能"以少總多"，而欲人知其有餘味，必賴穎秀之句方能標示。鍾嶸《詩品序》認爲"五言居文詞之要，是衆作之有滋味者也"，它"指事造形，窮情寫物，最爲詳切"，之所以如此，正是因爲它能"使味之者無極，聞之者動心"。劉知幾繼承劉勰之說，于《史通·叙事》中指出："叙事之工者，以簡要爲主"，簡要即"因晦之道"："夫能略小存大，舉重明輕，一言而巨細咸該，片語而洪纖靡漏，此用晦之道也。""簡要"本身不是目的，而是在于"使夫讀者，望表而知裹，捫毛而辨骨，睹一事于句中，反三隅于字外"，因此，"言雖簡略，理皆要害，故能疏而不遺，儉而無闕。譬如用奇兵者，持一當百，能全克敵之功也"，"雖發語已殫，而含意未盡"。至于皎然提倡"重意"，司空圖標舉"韻外之致"，"味外之旨"等等，都是意在"以少總多"。

這一階段文論家們提出的另外一種言說方式是"神用象通"，即通過"意象"之"虛"而生衆物衆意之"實"。這顯然是遠承《易傳》而來。劉勰《文心雕龍·神思》提出"獨照之匠，窺意象而運斤"，"神用象通"。這個"象"顯然不是具體的物象，而是"意象"，雖然也具體可感，但已是"虛"象。不過，爲什麼要窺意象而運斤，劉氏則未能加以明確論述。此後王昌齡《詩格》又提出："搜求于象，入于境，神會于物，因心而得"，且分"物境"、"情境"、"意境"三種詩"境"，也表明詩境非直取實物，而是要

“視境于心”，“然後用思”纔能得其真。至司空圖《與極浦書》，亦明言：“戴容州云：‘詩家之景，如藍田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。’象外之象，景外之景，豈容易可譚哉！”這就明確地指出了文學作品中之景之象非是對于某一具體物象景致的描摹，所以“不可置于眉睫之前”，是“景外之景，象外之象”，也就是《二十四詩品·沖淡》中所謂“脱有形似，握手而違”之“象”，《形容》所謂“離形得似”之象。這些都是“虚”象，因而能够總萬實象，非有其形似，而是得其神似。這樣，陸機在《文賦》中所提出的“體有萬珠，物無一量，紛紜揮霍，形難爲狀”，也就可以通過“意象”來得以描述，通過讀者對于這一“虚”象的想象補實而得以傳達，從而在一定程度上克服了言意之間的矛盾。

以上是就言説方式而言，兩種言説方式欲達成傳達之目的，都有賴于讀者的積極參與和正確理解。因此，正確的理解方式也是文論家所必須探討的問題。不過，這一階段的文論關于理解問題的探討還不是很突出。人們首先是注意到了人們在理解鑒賞過程中往往隨其嗜欲，商榷不同。究其原因，則往往是賤今貴古，向聲背實或文人相輕等。《淮南子·修務》説：“世俗之人，尊古而賤今。”《論衡·超奇）：“俗好高古而稱所聞。前人之業，菜果甘甜；後人新造，蜜酪辛苦。”《典論·論文》：“文人相輕，自古而然。”陸機《文賦》：“雖然發于巧心，或受吹于拙目。”《抱朴子·尚博》：“世俗率神貴古者，而黷賤同時。”這些都已指出了造成理解障礙的某些原因。但要到劉勰《文心雕龍·知音》篇纔開始全面探討理解問題。劉氏首先先歸納了造成理解障礙的四個主要原因：一是鑒照洞明而貴古賤今，二是才實鴻懿，而崇已抑

人，三是學不逮文而信僞迷真，四是知多偏好，人莫圓該。此中既有知識的不足或錯誤原因，也有個人立場和角度的原因，但更有社會原因和複雜的心理原因，如崇已抑人、貴古賤今二條即是如此，都牽涉到把理解者自己與被理解的作品的作者作比較，從而使理解過程中摻進了個人地位、自尊心等社會原因和心理原因。顯然，在這一點上，是文論家們對于先秦關于理解的前提及立場的分析之發展。其次，劉勰還在《知音》篇中指出了基本的理解原則和方法。一是“圓照之象，務先博觀”，這實際上是要求從整個大文學系統中來看待某一具體作品。二是“無私于無輕重，不偏于憎愛”，這是要求自覺去除理解之前的偏見，使自己能“平理若衡，照辭如鏡”。三是“將閱文情，先標六觀”，六觀是指一觀位體、二觀置辭、三觀通變、四觀奇正、五觀事義、六觀宫商，也就是理解一部分文學作品應該考慮的六個方面。四是“披文入情”，“深識鑒奥”。作者是情動而辭發，理解者因而應是披文以入情，沿波討源，仔細玩味，也就必能理解。

以上從魏晋玄學、隋唐佛學、漢魏至隋唐文論三個方面分析了漢魏至隋唐這一階段中國古人對于語言問題的探討，可以看出，這一階段既繼承了先秦的理論成果，又在此基礎上有所發揮，在言説方式與理解方式方面都比先秦更加推進了一步，尤其魏晋玄學與禪宗在理解方面的貢獻與文論開始對語言問題探討的參與表現了這種進步和發展。但也可以看到，其中有許多方面如哲學方面關于理解的全面系統的論述及文學方面表達與理解兩個方面等，都還不全面具體，或者衹是引而未發。因此，我們把這一階段稱爲發展階段。

第三節　宋元明清時代對于語言問題的全面探討

歷史發展至宋代，中國文化實至于極盛時代，正如陳寅恪先生所言："華夏民族之文化，歷數千載之演進，而造極于趙宋之世。"① 趙宋文化，中唐已開其緒，歷元、明、清直至"五四"前都是中國社會的主流文化。在這一階段，宋明理學興起，吸收佛、道精華、而又以儒家爲主干，實爲中國哲學之成熟形態的哲學，其全面性和系統性以及影響的廣泛性，遠非以前的儒家思想、道家思想甚至是中國禪宗的思想所能比擬。而中國文論自宋至清，也逐漸發展成熟。正是在這樣的背景之下，中國古代對于語言問題的探討也臻于成熟階段。

一

宋明理學自謂爲孔門嫡傳，慨然以道統自任，立志爲往聖繼絶學，因此，如何正確理解儒家經典以及他家典籍，從而能契合聖賢之心，便成了宋明理學必須予以關注並加以解决的問題。當時，名家輩出，士人景從，參與探討這一問題的人數之衆可謂空前。而宋明理學對語言問題的貢獻也主要是在理解論方面。

首先，是關于理解如何可能的問題。往聖久遠，徒存文字，後世之人通過對經典的仔細解讀，其理解又如何可能與古人一致呢？尤其是理學家們接受韓愈《原道》中對于"道統"的觀點，

① 陳寅恪：《金明館叢稿二编》，上海古籍出版社 1980 年版，第 245 頁。

認爲自孟軻死後，道統斷裂，這樣理解聖人之意如何可能這一問題就顯得更加突出。理學家們對此提出了三個方面的回答。其一，通過對言語文字的反復涵詠，可知其大意。這裏，首先必須辨明宋明理學家對于言意之間關係的看法。當代學者們往往引用朱熹的這句話作認定理學家反對“言不盡意”論的證據：“知祇有個真與不真分别，如説有一項不可言底知，便是釋氏之誤。”（《朱子語美》卷9）但理學家們包括朱子自己恰巧就認爲“仁”是難以言盡的，而且贊成“言不盡意”論。《二程遺書》卷2上就説：“以書傳道，與口相傳，煞不相干。相見而言，因事發明，則並意思一時傳了，書雖言多，其實不盡。”卷3又説“仁道難名”，又云：“莊生形容道理之語，盡有好處。”卷18也説：“言貴簡，言雖多，于道未必明。……大抵言語須是含蓄而有余意，所謂‘書不盡言，言不盡意’也。”《朱子語類》卷6：“或問：仁當何訓？曰：不必須用一字訓，但要曉得大意通透。”“孔子教人仁，祇要自尋得了後自知，非言可喻。”《王陽明全集》卷1説：“人心天理渾然，聖賢筆之書，如寫真傳神，不過示人以形狀大略，使之因此而討求其真耳；其精神意氣言笑動止，固有所不能傳也。”因此，宋明理學家也是贊成“言不盡意”之論的，朱子説没有一項“不可言底知”祇是反對完全不可言説而並不是反對言不盡意。言不盡意，而並非言語根本不能達意，所以通過對語言文字的反復涵詠，也就可以知其大意。祇有根本否定語言文字的傳達功能，纔會完全抹殺語言文字對于理解的基本作用。宋儒對于這點是看得很清楚的，因此既主張理解聖賢之意可藉助聖賢文字，又反對泥于文句欲全知其屑小之事。《二程外書》卷1就説：“得意則可以忘言，然無言又不見其意。”《朱子語類》

卷10說："千載而下，讀聖人之書，祇看得他個影像，大概脈絡如此，若邊旁四畔，也未易理會得。"《陸九淵集》卷34云："未曉莫妨權放過。"《王陽明全集》卷2："凡觀古人言語，在以意逆志而得其大旨"。這些都表明理學家們一方面認爲依靠文字可知聖賢大意，另方面由于年世久遠，資料湮没，也未可巨細皆能知曉。其二，也是最根本的，理學家們無論是程朱還是陸王，都認爲，學問大本不在他事，而是在于學習做人的道理。而根據孟子的觀點，人性皆本是善，因而可以皆爲堯舜，祇是常人之心爲私欲蒙蔽，所以此性此心未明，但並沒有丢失，這樣聖賢與後世學者雖不在同時，但要做一個真正完全的人則是同一心思，因而祇要克去私欲，使本性復明，此心也就與聖賢之心無二，因而聖賢之意即是我之意，祇要反求諸己，則聖賢之意無不可曉。《孟子·盡心上》"萬物皆備于我矣，反身而誠，樂莫大焉"，是宋明理學家的基本出發點。《二程外書》卷6云："必有諸己然後知言。"又《二程遺書》卷25云："道孰爲大？性爲大。千里之遠，數千歲之日，其所動静起居，隨若亡矣，然時而思之，則千里之遠在于目前，數千歲之久無異數日之近。……人之性一也。"又說："學也者，使人求于内也。不求于内而求于外，非聖人之學也。何謂不求于内而求于外？以文爲主者是也。學也者，使人求于本也。不求于本而求于末，非聖人之學也。何謂不求于本而求于末？考詳略，採同異者是也。"《朱子語類》卷9也說："理不是在面前别爲一物，即在吾心，人須是體察得此物誠實在我方可。"所以同書卷10說："讀書已是第二義，蓋人生道理合下完具。所以要讀書者，蓋是未曾經歷見許多，聖人是經歷見得許多，所以寫在册上與人看。而今讀者，祇是要見得許多道理，及

理會得了，又皆是自家合下元有底，不是外面旋入得來。”陸王此義講得更鮮明。《陸九淵集》卷 34 説：“千古聖賢若同堂合席，必無盡合之理，然此心此理萬世一揆也。”卷 35 説：“且如聖賢垂教，亦是人固有，豈是外面把一件物事來贈吾友?”“心祇是一個心，某這之心，吾友之心，上而千百載聖賢之心，下而千百載復有一聖賢，其心亦祇如此。心之體甚大，若能盡我之心，便與天同。爲學祇是理會此‘誠者自誠也，而道自道也’。”《王陽明全集》卷 1 載：“問：‘看書不能明如何?’先生曰：‘此祇是在文義上穿求，故不明如此。……須于心體上用功，凡明不得，行不去，須反在自心上體當即可通。蓋《四書》、《五經》不過説這心體，這心體即所謂道。心體明即是道明，更無二：此是爲學頭腦處。”卷 7《稽山書院尊經閣記》更明確説，“《六經》者非他，吾心之常道也”，“故《六經》者，吾心之記籍也，而《六經》之實則具于吾心”，所以應該“求《六經》之實于吾心”。對于這種理論，我們不能簡單地目之爲主觀或客觀唯心主義，貼上標簽棄置一邊了事。質實而論，人生天地之間，無論是千載之前，還是千載之後，無論是千里之外，還是咫尺之前，他都必須處在社會關係之中（包括親、友、上下級等）祇要他希望自己做一個真正的人，他都必須在這種社會關係之中一擧一動一言一行受制約、受激發，他的立身之道也就無異于人。正所謂人同此心，心同此理。正是因爲人與人之間有着這種根本的一致性，理解纔是可能的，也纔需要理解。言語之所以能有助于理解，也正是因爲有了這種一致性。因此，心同理同（當然也有小異）構成了理解的基本可能性。既如此，反求諸于己，雖在千百載之後，亦可得其大概。其三，也是最重要的，理解本身還不是目的，我們之所以要

去理解，其目的是爲了獲得精神的自由，能够更好地在宇宙中間做個大寫的人。簡言之，理解是爲了切合己用。既如此，理解的主要任務還不在于完全弄清作者的原意，而是爲了弄懂弄透作者與讀者所共同關注的問題。因此，對于理解者來説，祇要把問題即“理”、“道”本身弄清了，説通了，即使不盡吻合作者原意亦無妨。所以《二程外書》卷6説：“善學者要不爲文字所梏，故文義雖解錯，而道理可通行者，不害也。”《陸九淵集》卷13《與薛象先》説：“天下之理，但當論是非，豈當論異同。”《王陽明全集》卷2《答羅整庵少宰書》説：“夫學貴得之于心。求之于心而非也，雖其言之出于孔子，不敢以爲是也，而況其未及孔子者乎”，“夫道，天子之公道也；學，天下之公學也，非朱子可得而私也，非孔子可得而私也。天下之公也，公言之而已矣。故言之而是，雖異于己，乃益于己也；言之而非，雖同于己，適損于己也。”一句話，祇要理解所得，當于理而切于用，不管與作者原意是相同還是不相同，都無關緊要。但這並不等于説任何理解都是正確的，因爲作者大旨可曉，物理心理皆在，此二者可以共同做爲標準來衡量每一種理解的正確程度。換句話説，宋明理學家實際上是在追求理解的客觀性與實用性處于平衡的狀態：一方面，通過語言文字的基本達意功能與心理物理的基本一致性，儘量做到努力理解作者原意，使理解能獲取最大的客觀性，另方面，由于時間距離、視野等原因，理解者所得即使不盡符合作者原意，但能于理可通切于當世之用，亦未嘗不可。這兩個方面不可割裂，不可偏執。而宋明理學關于理解問題的論述也正是以尋求這個平衡狀態爲基本出發點和歸宿點而得以展開。

二

圍繞着使理解既具有最大的客觀性又能切于己用這個目的，宋明理學在理解的具體操作層面作了以下幾個主要方面的論述。

其一，虛心静氣，去除偏見。理學家們在繼承前人成果的基礎上，對于理解前的偏見問題有了更爲明確的論述，對于偏見的危害也看得更清楚。《朱子語類》卷 139 説："今人所以識古人文字不破，衹是不曾仔細看，又兼是先將自家意思横在胸次，所以見從那偏處去，説出來也都是横説。""先將自家意思横在胸次"，即是先有成見，偏見，這樣去理解，自然"見從那偏處去"。亦即同書卷 11 説："先自立了意思後方觀，盡將古人語言做自家意思中來，如此，衹是推廣得自家意思，如何見得古人意思?"又説："心下先有一個意思了，卻將他人説話來説自家的意思，其有不合者，則硬穿鑿使之合。"《陸九淵集》卷 34 也説："此道與溺于利欲之人言猶易，與溺于意見之人言卻難。"因爲"溺于俗見，則聽正言不入"（同上卷 35)。《王陽明全集》卷 1 也説："大凡看人言語，若先有意見，便有過當處。"而這種"偏見"不僅是由俗學俗知所成，而且在根本上是由于私心、人欲所致。所以，在閱讀理解聖賢之書前，首先就必須"虛静"其心，不僅要去除錯誤的知識，或者自己的先入之見，而且更要去除私心、私欲，要有必爲聖賢之志。因此，這個"虛静"不僅是就理解上講，也更是就做人上講，而二者是密不可分的。《二程遺書》卷 15 説："人心不能不交感萬物，亦難爲使之不思慮，惟是在人有主。如何爲主？敬而已矣。有主則虛，虛謂邪不能入。"（又見）同書卷 1）"敬"是涵養工夫，也就是虛静其心，去除私欲，如

此則能有主而使偏見無所依附，從而能正確理解聖人之意。《朱子語類》卷 11 說："大凡人讀書，且當虛心一意。……不可便立見解……譬如聽人說話一般，且從他說盡，不要剿斷他說，並以己意抄說，若如此，全不見得他說是非，衹說得自家底，終不濟事。"因此，他主張"退一步"讀書法："須得退步者，不要自作意思，衹虛心將古人語言放前面，看他意思倒殺向何處去。……且如孟子說《詩》，要'以意逆志，是爲得之'。'逆'者，等待之謂也。如前途等待一人，未來時且須耐心等待，將來自有來時候，他未來，其心急切，又要進前尋求，卻不是以意逆志，是以意捉志也。如此，衹是牽率古人言語，入做自家意思中來，終無進益。"（同上卷 11）陸九淵說："人心有消殺不得處，便是私意，便去引文牽義，牽枝引蔓，牽今引古，爲證爲靠。"因此，他主張："學者須是打叠田地净潔，然後令他奮發植立。若田地不净潔，則奮發植立不得。……然田地不净潔，亦讀書不得，若讀書，則是假寇兵，資盜糧。"（《陸九淵全集》卷 35）這個"打叠田地净法"就是指要去除私欲、私見，否則越學越錯，越讀越誤，南轅而北轍。顯然，理學家之主張虛心而去除私欲、私見，是對老、莊"虛静損忘"之說的繼承，但論述得更清楚，更全面，而且更易于操作。

其二，熟讀精思，反復涵詠。去除存見，固賴理解之前自覺虛其心意，亦須在理解之中不斷糾正先入之見。而欲求正確理解，必待對于文本反復熟讀精思而後可。宋明理學家空前地强調這一點。《朱子語類》卷 10 云："大抵觀書，先須熟讀，使其言皆若出于吾之口，繼以精思，使其意皆若出于吾之心，然後可以有利爾"，"書須熟讀。所謂書，衹是一般，然讀十徧時與讀一徧

時終别，讀百徧時與讀十徧又自不同也”，“人多是向前走去，不曾向後反覆，祇要去看明日未説底，不曾去紬繹前日已讀底，須玩味反覆，始得。”《陸九淵集》卷 34 亦云：“讀書切戒在慌忙，涵詠工夫興味長。”《王陽明全集》卷 2 説：“凡授書不在徒多，但貴精熟。……諷誦之際，務令專心一志，口誦心惟，字字句句紬繹反覆，抑揚其音節，寬虚其心意。久則義禮浹洽，聰明日開矣。”之所以要熟讀精思，反復涵詠，是因爲語言文字雖能傳達情意心志，但粗略看過，或祇泥于個别字句，則亦所得不多，且易被先入之見左右而生誤解。因此，熟讀精思，反復涵詠，實則包含了如下幾個工作，一是不斷從局部到整體再由整體到局部全面準確地把握文本意思，去除偏見，二是體會言之所未傳者或言外之意，並因此得意忘言，三是反求諸己，從自身的存在體驗出發來印證契合或糾正本文所説。這第三個方面將在後面單獨論到，此處祇講前兩個方面。《二程遺書》説：“凡觀書，不可以相類泥其義，不爾則字字相梗，當觀其文勢上下之意。”（卷 18）《朱子語類》卷 10 説：“讀書須看他文勢語脈”，“讀書須教首尾貫穿”。卷 11 説：“看文字不可落于偏僻,須是周匝，看得四通八達，無些窒礙，方有進益”，“讀書若有所見，未必便是，不可便執著，且放在一邊益更讀書，以來新見……學者須是多讀書，使互相發明”，“凡讀書，須看上下文意是如何，不可泥着一字”。凡此種種，無不是欲從整體角度來理解文意，祇有做了這一步功夫後，纔可能求其“得意忘言”，求其“活”。《二程遺書》卷 15 説：“解義理，若一向靠書册，何由得居之安，資之深，不惟自失，兼亦誤人。”《外書》卷 1：“得意則可以忘言，然無言又不見其意。”《朱子語類》卷 11 説：“不活則受用不得。須是玩味反

復，到得熟後，方始會活。活方使會動，方有得受用處"，"須是切己用功，使將來自得之于心，則視言語誠如糟粕也"。熟讀精思既是準確理解文本意思又是得意忘言，當然在其中也能去掉先入之見。這是一個既出又入的過程，正如《朱子語類》卷 10 所說："看文字須要入在裏面，猛滚一番，要透徹，方能得脱離。"

其三，切己體察，着實受用。在反復涵詠、熟讀精思的過程，一方面是全面理解文本意思，但另方面則是切己體察，用自身的生活和存在經驗來印證，並决定在人倫日用中著實施行。所謂"得意忘言"，所謂"活"，其實都是建立在這個切己功夫之上。杜預曾經説過："優而遊之，使自求之，厭而沃之，使自趣之，若江海之浸，膏澤之潤，涣然冰釋，然後爲得也。"此説被理學家們屢屢稱引，原因就在于它强調爲學貴在自得于心。千載之下讀古聖賢之書，而能理解，固賴文字達意功能，但根本卻在古今之世雖殊，而古今之心則同這一點上。因此，要想真正理解聖賢之意，必須以心印心，而這就意味着既須以已有之生活存在的體驗來印證古人之説，又必將聖賢之言付諸行動，在行動中體驗其用心。喺有建立在這個切己功夫之上的理解纔算真理解，這樣得來的知識纔叫真知，也衹有如此，人纔需要去理解，因爲理解從根本上説是爲了切于人生之用，如若把聖人言語衹當一場話説，則根本無需理解。因此，理學家們莫不反對衹在文句上求義理，而不知在自己身上下功夫。《二程遺書》卷 22 上載："先生曰：'凡看《語》、《孟》，且須熟玩味，將聖人之言語切己，不可衹作一場話説。"《二程外書》卷 5 説："《論語》、《孟子》衹剩論著便自意足，學者須是玩味，若以語言解著，意便不足。"《朱子語類》卷 11 也説："讀書須要切己體驗，不可衹作文字看"，"讀

書不可衹專就紙上求理義，須反來就自家身上推究”，“讀書須是虚心切己，虚心方能得聖賢意，切己則聖賢之言不爲虚説。”所以在卷 8 打了一個比方説：“若衹是握得一個鶻突底果子，不知裏面是酸，是咸，是苦，是澀，須是與它嚼破，便見滋味。”《陸九淵集》卷 34 説：“未曉莫妨權放過，切身卻要急量。”《王陽明全集》卷 1 説：“道無方體，不可執著，卻拘滯于文義上求道，遠矣。……諸君要實見此道，須從自己體認，不假外求始得。”又説：“啞子吃苦瓜，與你説不得，你要知此苦，還須你自吃。”正是從强調切己自得出發，理學家還特意標出“真知”、“實理”來，衹有從切己出發自得于心，纔能叫“真知”，纔叫見得“實理”，也衹有這種“真知”，纔能真正導致出“行”來。《二程遺書》卷 2 上説：“真知與常知異。嘗見一田夫，曾被虎傷，有人説虎傷人，衆莫不驚，獨田夫色動異于衆。若虎能傷人，雖三尺童子莫不知之，然未嘗真知，真知須如田夫乃是。故人知不善而猶爲不善，是亦未嘗真知，若真知，决不爲矣。”卷 15 又説：“……人不能若此者，衹爲不見實理，實理者，實見得早，實見得非。凡實理，得之于心自别。若耳聞口道者，心實不見。”這都是説真知與實理必由切己體認而自得，也衹有真知，實見得，纔會引出實際的行動。朱子也是此意。《語類》卷 11 説：“今人讀書，多不就切己上體察，但于紙上看，文義上看得去便了，如此，濟得甚事？何必讀書，然後爲學？……古人亦須讀書始得，但古人讀書，將以求道，不然，讀作何用？所以有道學、俗學之别。”此所謂“道學”即是“真知”、“義理”。王陽明從心物一體的道理出發，倡導“知行合一”，他説：“諸君聽吾言，實去用功，見吾講一番，自覺長進一番。否則，衹作一場話説，雖聽之

亦何用。”（卷 3）他認爲，“未有知而不行者，知而不行，衹是未知。”（《全集》卷 1）所以衹有見諸于行動的“知”纔真正上稱得“知”，亦即“真知”。總之，切己體察，既是從根本上以心會心，理解聖賢之意，又是從根本上實現理解的目的，即切于人生之用。

以上三個方面實際上也是不可割裂，而是聯成一體的。從理解如何可能這個基本問題出發，提出虚心静氣，去除偏見，熟讀精思，反復涵詠，這是緊緊抓住言語文字的表意功能，通過對文本的全面把握而力圖使理解具備最大程度的客觀性；同時，又特别强調切己體認，則是力圖從理解的根本可能性上以心會心，並且使有裨于當前人生之用，這是在追求客觀性的同時又十分强調實用性，從而把一切理解建立在爲什麽要理解這個終極目的之上。很顯然，在這個過程中，既包含了孟子的“以意逆志”、又融會了莊子的“得意忘言”，《易傳》的“神明存乎其人”，但更加全面細緻，也更具有實際的可操作性。正因如此，宋明理學的理解論對當時和後世産生了廣泛而巨大的影響。

三

在宋元明清時代，中國文論也漸趨成熟。這種發展和成熟當然是多方面的。但其中關于創作和理解鑒賞的理論是其核心，而這兩個方面正是建立在如何解决言意之間的矛盾這個自先秦以來就一直存在着的深層動機之上。如果説，宋明理學對于語言問題的貢獻主要側重于對理解的探討，那麽，宋元明清的文論對于語言問題的貢獻則更表現于對表達這個方面的探討。當然，文論也有對于理解方面的探討，這不僅是指其中也有對理解方面的衆多

論述，而且也是指，文論對于表達方面的探討本身就是從表達角度對理解問題的探討。也就是說，理解與表達實際上是互爲聯繫不能割裂的。但爲了論述的方便，我們在此處要分開來講，並且首先要從表達方面講。

表達的根本目的是爲了讓人理解，因此，面對着“言不盡意”這個不可回避的問題，其基本思路衹能是，如何使“言不盡意”的表達能够得到“盡意”或最大程度的“盡意”的理解。衹要表達能够讓人理解，“言不盡意”的表達也就是“言盡意”了。可以說，這就是宋元明清文論家們所關注並加以探討的核心問題之一。而這方面的探討主要表現在對于言與意境的探討這兩個重鎮之上。

文學藝術從本質上講就是語言文字的藝術，但言語文字又不能盡意，因此，文論家們首先必須澄清到底該如何看待語言文字的問題。禪宗可以“不立文字，以心傳心”，文學也可以如此嗎？歐陽修《繫辭說》對此作了回應：“‘書不盡言，言不盡意’，然自古聖賢之意萬世得以推求之者，豈非言之傳歟？聖人之意所以存者，得非書乎？然則書不盡言之煩而盡其要，言不盡意之委曲而盡其理。謂‘書不盡言，言不盡意’者，非深明之論也。”（《歐陽文忠公文集》卷130）歐陽修的意思顯然是强調了語言文字的基本傳達功能，從而在根本上捍衛了作爲語言文字藝術的文學。但書真能盡言之要，言真能盡意理嗎？如果答案是肯定的，那麼，人們對于同一文學作品的理解就不至相隔懸殊，但事實上，人們對于同一文本的理解有時真有霄壤之隔。歐陽修自己就深刻地意識到了這個問題。比如，他在《六一詩話》中就記載道：“晏元獻公文章擅天下，尤善爲詩，而多稱引後進，一時名

士往往出其門。聖俞平生所作詩多矣，然公獨愛其兩聯，云：……余疑而問之，聖俞曰：‘此非我之極致，豈公偶自得意于其間乎？”《文集》中《唐薛稷書》裏也記載了類似的一件事：“吾嘗問渠最得意處，渠誦數句，皆非吾賞者。以此知披圖所賞，未必得秉筆之人本意。”如果言能盡意，那麽，就不必出現作者原意與讀者會意如此之大的差距。可見，歐陽修爲了捍衛文學藝術而反對“言不盡意”的結論是站不住脚的，而他自己也並沒有堅持此論，他在臨終前幾年所作的《六一詩話》就稱引了梅聖俞的這段話：“詩家雖率意而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯爲善也。必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見于言外，然後爲至矣。”“言外之意”衹有建立在“言不盡意”基礎上纔有可能。真正對語言文字之于文學提出正確看法的是王若虛、元好問兩人的論述。王若虛在《滹南遺老文集》卷3《論語辨惑自序》中說：“夫聖人之意或不盡于言，亦不外乎言也。不盡于言，而執其言以求之，宜其失之不及也；不外乎言，而離其言以求之，宜其傷于太過也。”元好問在《遺山先生文集》卷37《陶然集詩序》說：“詩家所以異于方外者，渠輩談道不在文字，不離文字。詩家聖處不離文字，不在文字，唐賢所謂情性之外不知有文字云耳。”“聖人之意或不盡于言，亦不外乎言”、“詩家聖處不離文字，不在文字”，王、元此論，準確地把問題說清楚了：一方面，既然不離文字，不外乎言，那麽，詩家就應有異于方外之士，因而文學作爲語言文字的藝術的存在價值得以從根本上確定；另方面，既然不在文字，不盡于言，那麽，理解者就不應執着于語言文字，而表達者也應該使其表達有助于理解。這樣問題就不在于要去反對言不盡意，或者拒絕使用語言文字，而在于如

何使表達之言促成讀者的全面而深入的理解。

我們在第二節中已經指出，劉勰等人對于言語的要求是“以少總多”，而其中的關鍵在于此有限之言能够以其卓秀而抓住讀者，使之停留下來而深味作者言外之意，從而達到“總多”之目的。宋元明清文論家繼續對這方面進行探討，而這主要表現在“奪胎換骨”、“點鐵成金”和由此而來的“詩眼”理論上。

唐代杜甫等人如“語不驚人死不休”、“好句三年得，一吟泪雙流”之類爲追求字句妥帖而發的甘苦之論亦多矣，韓愈也曾提出過“惟陳言之務去”的主張，署名白居易的《金針詩格》更提出了“煉句不如煉字”的觀點，但真正在詩學理論上形成探討如何煉字句風氣的，要到宋代纔出現。據《後山詩話》載，梅聖俞首先提出了“以俗爲雅，以故爲新”的主張。此後黄庭堅則在此基礎上提出了“點鐵成金”、“奪胎換骨”的方法，並成爲了江西詩派的基本主張。黄庭堅在《答洪駒父書》中說：“自作語最難。老杜作詩，退之作文，無一字無來處，蓋後人讀書少，故謂韓杜自作此語耳。古之能爲文章者，真能陶冶萬物，雖取古人陳言入于翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也。”又《冷齋夜話》載：“山谷言：詩意無窮而人才有限，以有限之才追無窮之思，雖淵明、少陵不得工也。不易其意而造語，謂之奪胎法；規摹其意形容之，謂之奪胎法。”結合二段語意，奪胎法當指汲取古人之意而用更準確精練的語言來表達。這就解决了“詩意無窮而人才有限”的矛盾；換骨法是指襲取古人陳言但重鑄其意，舊義之上復加新義，這就跳出了“自作語最難”的困境。因爲這兩種方法都是取古人陳言而加以點化，在古人的基礎上更進一步，或者表達得更準確，或者反映得更深刻，所以又可合稱爲“點鐵成金”。值得

注意的是，黄庭堅提出“點鐵成金”的動機是“自作語最難”、“以有限之才追無窮之思，雖淵明、少陵不得工也”，這實際上都是由“言不盡意”所引起的困難，言本不盡意然而又須使之能在最大程度上達到盡意之目的，這當然會導致“自作語最難”這一點；詩意本無窮盡然而又須使言語來把它們盡量傳達出來，這自然是“雖淵明、少陵不得工”。因此，他這纔提出了“點鐵成金”的方法。此法的深層意圖是要在繼承前人的基礎上再進一步，以事半而功倍。而其實際效果還不僅止于此，因爲是從書舊有的語言中點化而來，這就使得這種語言具有一種似曾相識但又有了變化的味道。當代學者多借用俄國形式主義文論中“陌生化”這個術語來解釋“點鐵成金”這種手法產生的效果，但其實並不準確。“陌生化”手法主要由俄國形式主義批評家維克多·什克洛夫斯基提出，按照他的説法，“陌生化”主要是指將現實加以變形也就是使現實“陌生化”，使藝術形式變得困難，從而引起讀者的興趣。後來布拉格語言學和文學理論流派又將之發展成爲“前景化”（foregrounding），主要是指詩人超越了尋常的語言方式，打破語言習俗和慣例，亦即偏離語言的常軌，從而把讀者從陳詞爛調中解放出來，並且使之領悟到新的東西。但“點鐵成金”並不是偏離語言常規，也不是使藝術形式變得困難，而是利用“生”與“熟”兩個互相對待的效果，使讀者因其“熟”而停留下來進入文本，並進而領會到其中的“生”。“陌生化”或“前景化”與“點鐵成金”面對的是同一個問題，但“點鐵成金”更偏重于從“熟”中生出“新”來，“陌生化”則更偏重于“生”，而它之所以又發展成“前景化”，强調前景與背景的並非固定不變，實際上也表明了“點鐵成金”强調“生”、“熟”對待這種言説更

爲準確。因此，我們不妨就把由“點鐵成金”而來的效果稱作“點鐵成金”。很顯然，這種“點鐵成金”就是那種能够抓住讀者並進入文本而仔細領味從而使表達能够達到盡意之目的的言説方式。正因如此，當時江西詩派奉“點鐵成金”爲金科玉律，甚至不是或反對江西詩派者也深受影響。祇要翻翻宋詩看看其中的作品，翻翻宋詩話聽聽他們關于詩歌的批評和理論，就能很明顯地看到這個理論的巨大影響。但是，正如《莊子·人間世》所謂：“其作始也簡，其將畢也必巨。”一種理論若是被廣泛接受並加以實際運用，就必定産生始作者所預想不到的流弊。作詩若是專用“點鐵成金”之法，就會極大地束縛着詩人的手脚，祇會從故紙堆中尋生活，並且往往由于才力之限，不但不能“點鐵成金”，而且還將“將金化銅”，不能避免鍾嶸《詩品序》中所謂“遂乃句無虚語，語無虚字，拘攣補衲，蠹文已甚”之譏。所以，黄氏“點鐵成金”之論逐漸遭到論者抨擊。張戒《歲寒堂詩話》就已指斥蘇（軾）、黄“乃詩人中一害，使後生祇知用事押韻之爲詩，而不知咏物之爲工，言志之爲本也。風雅自此掃地矣”。王若虚《滹南詩話》上接着説：“魯直論詩有奪胎换骨、點鐵成金之喻，世以爲名言。以予觀之，特剽竊之黠者耳。魯直好勝，而耻其出于前人，故爲此强辭而私立名字。”王氏此論以言黄山谷，山谷恐有不服。山谷《贈高子勉》之一就説：“妙在和光同塵，事須鈎深入神，聽它下虎口著，我不爲牛後人。”這就是説，在黄氏自己而言，“點鐵成金”表面上看是用了古人的原話或原意，但實際上卻已是“鈎深入神”，在古人的基礎上更進了一步，雖然“和光同塵”，但它已屬于自己的新創了，也正因如此，纔可能“不爲牛後人”。但王若虚此言對于江西詩派中人而言，卻正是中

的之論。因此，無論如何，“點鐵成金”有其流弊，有其因襲性質，而且如專用此法，也會造成詩歌創作的狹隘性。

正是有鑒于“點鐵成金”理論本身的不足及其流弊，黄庭堅的學生范温把“點鐵成金”的理論作了揚棄，而代之以“詩眼”說。本來，山谷《贈高子勉》之三就曾説過：“拾遺句中有眼，彭澤意在無言。”但范氏特意標出“詩眼”一詞，並以此作爲書名：《潛溪詩眼》。此書論詩重詩眼法，力主“句法以一字爲工，自然穎異不凡，如靈丹一粒，點鐵成金也。浩然云：‘微雲淡河漢，疏雨滴梧桐’，工在‘淡’、‘滴’字”。這“淡”、“滴”二字即是點鐵成金的靈丹一粒。關于詩眼的作用，葉夢得《石林詩話》的一段話堪可移釋：“詩下雙字極難，須使七言五言之間除去五字三字外，精神興致，全見于兩言，方爲工妙。唐人記‘水白飛田鷺，夏木囀黄鸝’爲李嘉佑詩，王摩詰竊取之，非也。此兩句好處，正在添‘漠漠’‘陰陰’二字，此乃摩詰點化，以見其妙，如李光弼將郭子儀軍，一號令之，精彩數倍。不然如李嘉佑本句，但是咏景耳，人皆可到。”所謂點化使成詩眼者，就是要使全句乃至全詩之“精神興致”全見于其上，就像眼睛做爲人的靈光神采所聚之處一樣。劉熙載《藝概·詩概》對“詩眼”説作了更多的發展和論述。他首先指出所謂煉字煉句就是在于得到“詩眼”：“煉篇，煉章，煉句，煉字，總之所貴乎煉者，是往活處煉，非往死處煉。夫活，亦在乎認取詩眼而已。”可見“詩眼”就是畫龍點睛使全詩因此而變“活”者。劉氏對“詩眼”作了更爲詳細的區分：“詩眼，有全集之眼者，有一篇之眼，有數句之眼，有一句之眼。有以數句爲眼者，有以一句爲眼，有以一二字爲眼者。”此外，他又對“詩眼”的作用作了論述：“余謂眼乃神

光所聚，故有通體之眼，有數句之眼，前前後後，無不待眼光照映。若舍章法而專求字句，縱争奇競巧，豈能開合變化，一動萬隨邪?”這與上文所引葉氏之語意思是一致的，但劉氏認爲“詩眼”不純粹是在字句上求巧，而是從整體着眼並且有其實際内蘊。顯然，“詩眼”說與陸機所謂“警策”、顧愷之所謂“傳神寫照，正在阿堵中”、劉勰所謂“秀”是一脈相承的，它們都是“露峰文外，驚絶乎妙心”，是“萬慮一交，動心驚耳，逸響笙匏”。“詩眼”之于詩歌，仿佛是通向桃花源的那個山洞，衹有通過它纔能進入那豁然開朗的天地。因此“詩眼”就是引導讀者進入文本並領悟其中言外之意、韻外之致的“山洞”。

從以上分析中已經可以看出，“詩眼”說與“點鐵成金”說的重要的不同之處，首先就在于前者不僅僅是對言說形式的關注，而且更爲强調對語言意義的關注，從作者來說，煉取“詩眼”是爲了“點睛”，這就必須從文章通體的意蘊出發，而且要使全文“活”起來，這就不是隨便拈出古人陳言就可以點化而成的，而必須毫無斧鑿痕跡，又于詩意妥帖相安。這本也是黄山谷提出“點鐵成金”時所强調的，范温在《潛溪詩眼》中指出：“山谷言學者若不見古人用意處”便是衹從字句上得其皮毛，這纔是點化的真訣。但後世學者往往忽略此點，范温因而特意强調“識”與“悟”，他說：“學者要先以識爲主，如禪家所謂正法眼者。直須具此眼目，方可入道。”“識”就是要識得“古人用意處”，知其用心，自有體會。這也就是“悟”。所以范氏又說：“識文章者，須如禪家有悟門。夫法門千差萬别，要須自一轉語悟入。如古人文章直須悟得一處，乃可通其他妙處。”此後嚴羽更强調“妙悟”，《滄浪詩話·詩辨》中說：“詩有别材，非關書

也；詩有别趣，非關學也。然非多讀書多窮理則不能至。”這也就是說，要活用，而不是直接搬用古人陳言掉書袋。吕本中《夏均父集序》說活法主張“規矩備具而能出于規矩之外，變化不測而亦不背于規矩”也是强調“悟”、“活”。悟則不尋扯古人，不生吞活剥，如此，點鐵纔可成金。並且，悟後既得古人用心，即使不點化陳言，空諸依謗，直至所得，亦自奇矣。范温用“詩眼”說代替“點鐵成金”就在于要强調“眼”之“活”，强調“悟”，並且矯正祇固守古人陳言不知自得創新的風氣。此外，從歷代論“詩眼”的詩話來看，“詩眼”之形成不僅是因爲點化陳言，更可以是觸目所見，發乎巧心而成。而其所以巧，所以異，所以能爲詩之“眼”，主要又在于運用了各種修辭手法。如“紅杏枝頭春意鬧”、“春風又緑江南岸”，此“鬧”、此“緑”即爲詩眼，而其所以能爲“眼”，就在于運用了修辭手法。本來，早在《禮記·學紀》中就已說：“不學博依，不能安詩。”鄭玄注：“‘博依’，廣譬喻也。”這說明比喻對于詩歌的重要性。劉勰在《文心雕龍·誇飾》又指出“誇飾”的重要作用：“神道難摹，精言不能追其極；形器易寫，壯辭可得喻其真。”誇飾之詞，雖然極度誇張，使名實之間差距拉大，“驗理則理無可驗，窮飾則飾猶未窮也”，但正是通過這種被拉大了的名實差距，足以“發蘊而飛滯，披瞽而駭聾”，使讀者由此而進入文本深味其中意旨，因而也就使壯辭達到了能喻形之真的目的。所以黄侃《文心雕龍札記》說：“總而言之，文有飾詞，可以傳難傳之隱；……文有飾詞，可以摹難傳之狀；文有節詞，可以得言外之情。”黄氏此言，就是看到了“誇飾”在克服“言不盡意”矛盾中的重要作用，可謂深契彦和之用心。其實，其他的修辭手法如比喻、擬人、通感等

也多具有此種“披瞽駭聾”的作用。而其要在于通過修辭使物形物理以一種新鮮的形式和關係出現在讀者眼前，從而使讀者因此而停留下來，深味其中韻味。這樣，“詩眼”就比“點鐵成金”天地更廣闊，來得更靈活。也正因爲如此，宋代以來無論是詩人還是論詩者都十分重視和强調“詩眼”的煉取，因爲它是全文的精神所聚之處，更是吸引讀者進入文本的重要言説方式。

如果説，“詩眼”的主要作用在于匯聚神光吸引讀者，那麽，讀者由此進入文本而欲獲得的“神韻”、“餘味”，則不能僅靠“詩眼”來形成，而應該由全篇全文來共同營造。而且，由全文形成的意義是作者對于人生存在的一種總體領悟和把握，這種對存在的領悟是不可能歸約爲一個簡單的意義陳述的，正因爲如此，也纔會出現“言不盡意”的現象。由全文形成對存在的總體領悟，主要是通過營造“意境”來實現的。

首先必須指出，文學傳達的主要内容是人的存在意義和境地，而文的境界因而首先必須依賴于人生存在境界，前者是對後者的體現和表達。當代學者論述意境理論時，往往衹注重佛家思想與道家思想對意境説的影響，但從未見到有學者指出自宋元以來在思想界佔統治地位的宋明理學思想對于意境説的影響。事實上，宋明理學以先秦儒學思想爲主干，汲取佛道思想之精華，十分强調做人的境界。中國古人本就十分注重對人生境界的體認，道家所謂“真人”，儒家所謂“聖賢”都是指具有最高人生境界的人。《論語·子罕》中顔淵就曾喟嘆孔子的人生境界説：“仰之彌高，鑽之彌堅，瞻之在前，忽焉在後。”《孟子·盡心上》説：“觀于海者難爲水，遊于聖人之門者難爲言。”這“難爲言者”亦即是聖人之境界。宋明理學家對于聖賢境界是加以突出地强調

的，他們很少用“境界”而多用“氣象”一詞。比如，《論語·先進》中曾點言志一節，便最爲宋明理學家所樂道，所發揮。朱熹《四書集注》于此節下注曰：“曾點之學，蓋有以見夫人欲盡處，天理流行，隨處充滿，無少欠闕，故其動靜之際，從容如此。”這些話就是對曾點人生境界的論述。朱氏又引程子語曰：“孔與點，蓋與聖人之志同，便是堯舜氣象。”所以，宋明理學的核心思想就是使人修成聖賢氣象，而學亦衹是爲得聖賢之心，尋其氣象，至其境界而已。《二程遺書》卷 15 說：“學者不學聖人則已，欲學之，須熟玩味聖人之氣象，不可衹于名上理會，如此衹是講論文字。”（《外書》卷 10 亦有此則）卷 22 上也說：“凡看文字，非衹是要理會語言，要識得聖賢氣象。”所謂識得孔顏樂處的樂在何事，識得聖賢之心，其實都是指要體會聖賢境界，思與之齊。我們在前面説自得，切己體察，體察自得者亦衹是聖賢之所以爲聖賢者之氣象或境界。宋明理學家如此强調做人的境界，也就勢必導致詩人將此人生境界轉變成文的境界。因此，應該説，儒、道、佛都是促成意境説在中國產生的思想根源，而其根基則又在于人的境界。自宋以來論文的境界者也大多都是人、文並論的。在此，衹須舉出兩個突出的例子。第一個例子是范温論“韻”。范氏之所謂“韻”，實是指一種最高的人生和藝術境界。此文洋洋數千言①，即是先論書畫詩文，然後又轉而論人生境界：“然所謂有余之韻，豈獨文章哉？自聖賢出處古人功業，皆如是矣。”第二個例子是王國維《人間詞話》，其“境界”之説亦並人、文而言。其論文之語世所周知，其論人之言亦常爲人稱

① 范温論“韻”一文久佚，僅存《永樂大典》卷 807《詩》字條下，錢鍾書《管錐編》首爲拈出，郭紹虞又補入《宋詩話輯佚》中。

引，即所謂“古今成大事業大學問者，不可不歷三種之境界”。而且，他還間用理學家常言之“氣象”一詞代替“境界”一詞來論詩詞。如：“詞至李後主而眼界始大，感慨遂深……《金荃》、《浣花》能有此氣象耶？”這就更表明境界説或稱意境説與宋明理學標舉“氣象”大有關係，也説明“境界”本亦兼指人生和藝術。

其次，無論人生境界還是藝術境界，都是既超越當下存在、當下的人生境地而以不離于當下之人生存在境地。所謂超越，並不是指躍入另一個現實的境地，而是在精神上從一個更高更遠的角度來領悟來體會當下，從而獲得了一種更高的人生意義。因此，其外在的表現形態還是在當下之中。具體地説，可從人生和藝術兩方面來講。就人生境界而言，衹是在精神上對于當下存在、現實人生的覺解、領悟，而這就是超越，但在爲人的外在表現形態上卻並不與常人有什麼不同。道家説：“和光同塵”，“形莫若就，心莫若和”。儒家説：“極高明而中庸。”理學家常言：“聖人之道，更無精麤，從灑掃應對至精義入神，通貫衹一理。雖灑掃應對，衹看所以然者如何”，“灑掃應對即是道”，“樂其日用之常”。禪宗説“擔水砍柴，無非妙道”，“平常心即是道”，“饑來即食，困來即眠”。這些都説明，在中國古人看來，人達到最高境界，並不需要故作高明，干什麼特異的事情，衹要在精神上覺悟，而其出處動靜語默之際，直與天地萬物上下同流，一如常人。反過來，若是自我標榜高異于常人常物，鋒芒畢露，就還算不上是最高的境界。所謂“君子之道，闇然而日章；小人之道，的然而日亡”。(《中庸》）孟子之所以比不上孔、顏，理學家們認爲，也衹是在于孟子太露。《二程遺書》卷 18 説：“孟子卻

寬舒，袛是中間有些英氣，纔有英氣，便有圭角。英氣甚害事。如顏子便渾厚不同，顏子去聖人，袛毫髮之間；孟子大賢，亞聖之次也。”又説：“如水與水精非不光，比之玉，自是有温潤含蓄氣象，無許多光耀也。”也就是説，真正的最高境界是“超凡入聖”之後又“出聖入凡”，是“精神内斂，和光外發”。這種人生境界本身就是一種藝術境界。而中國文論家們論述藝術境界，亦與人生境界同揆。權德與《送靈澈上人廬山回沃州序》説：“語甚平易，如不出常境，而諸生思慮終不可至。”蘇軾《書黄子思詩集後》説：“發纖穠于簡古，寄至味于淡泊。”“絢爛之極歸于平淡”是宋以後詩家之共識。反過來，徒以約爛奇異相高者，則實未至最高境界。范温論“韻”時就説：“必有備衆善而自韜晦，行于簡易平淡之中，而有深遠無窮之味。……割據一奇，臻于極致，盡發其美，無復余藴，皆難以韻與之……使果有余，必不如是盡發于外也。”這就是説，真正内含無盡者必不“矜炫”，反之，袛有那些本不足者纔盡露鋒芒以要世聽，惟恐説其不足。方回《桐江集》卷2《心境記》也認爲詩人對于詩境不必“喜新而厭常”，重要的不是在外表而是在于内心是否真正覺悟，是否確實有得，他以陶淵明的詩爲例得出如下結論：“治其境不于其心，則跡與人境遠而心未嘗不近；治其心而不于其境，則跡與人境近而心未嘗不遠”。此即陶公所謂“結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏”之意。所以，無論是人生境界還是藝術境界，都不求外在形態的聳人耳目，但求内在的超越。也正因爲外表平淡而中實雋永，樸素處自有光華，這纔使得讀者覺其有韻外之致，味外之味，近而不浮，遠而不盡，鑽之彌堅，仰之彌高。也就是説，有境界的人生和藝術之所以有“味”，之所以讓

人留連忘返，之所以言之不盡，就在于這種内與外之間所形成的反差和張力。

其三，意境理論或云境界理論，有其較長的發展過程。對于這一點，當代學者都認同。但我們認爲其中的内容更爲廣泛。具體而言，在王國維正式提出“境界”一詞以論詩之極境以前，文論家們實已從不同角度言説着這同一理論。如司空圖所謂“韻外之致”、“味外之味”，嚴羽所謂“詩而入神”，范溫所謂“有余之謂韻”，乃至王士禎所謂“神韻”等等，都是如此，都是描写詩境之高者當味之無極，聞之不厭。但它們之所以最終又以意境或境界統稱，主要是因爲其余諸説都有縹緲太虛之嫌，而意境理論則是虛實相生。這主要是指意境説不僅包含了成詩之效果，而且還包含了成詩之過程。這個過程是：首先必須通過“意象”整體來營造境界。我們在上節已經指出，自劉勰等人以來，已逐漸注意到了意象在傳達中的特殊作用，這就是它既實又虛，虛實相生。“意象”本來是對物象的模擬，因而具體可感，但它同時又並不是對某一固定的具體的物象之模擬，而是離形得似，因而它又是虛的。正因爲它是虛的，所以它又能納入萬實，也就是説，它以其虛而能使讀者各以其情而自得，各以自己的存在體驗來充實此虛。蘇軾《書鄢陵主簿畫折技二首》之一説：“論書以形似，見與兒童鄰；賦詩必此詩，定非知詩人。”這實際上是在强調詩畫應能“虛”。唯虛能納萬境。而宋人晁説之《論形意》説：“盡寫物外形，要物形不改。詩寫畫外意，貴有意中態。”這是强調應當虛實兼備方可。王若虛《滹南詩話》針對上引東坡之詩説：“所貴于畫者，爲其似耳。畫而不似，則如勿畫。命題賦詩，不必此詩，果爲何語？然則東坡之論非歟？曰：‘論詩之妙在形似

之外，而非遺其形似，不窘于題，而要不失其題，如是而已耳。”這也是主張應當虛實皆備，虛實相生。此後，論者亦多如是論詩。明代王世貞《藝苑卮言》，李贄《焚書·讀史·詩畫》等都說了一個相同的意思：詩畫之“象”離形得似，但並不是棄形，猶如得意忘言也並不是棄言，神似與形似雖不相同但不可分離。衹有虛實相生的意象纔能最有利傳達，最便于讀者領會。王廷相《與郭價夫學士論詩書》說得好：“言徵實而寡余味，情直致而難動物也。故示以意象，使人思而咀之，感而契之。邈哉深矣，此詩之大致也。”葉燮《原詩·内篇》也說：“必有不可言之理，不可述之事，遇之于默會意象之表，而理與事無不燦然于前者也。”又舉杜甫“碧瓦初寒外”詩爲例，說明意象可以使讀者“設身而處當時之境會”，從而達到“虛實相生，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然”之目的。全文的所有意象共同營造一個整體的詩境。這樣詩境就既具體又有餘味和神韻，因而不再使人感到“無跡可求”，“不可湊泊”。此外，意境之形成還有賴“詩眼”。意象的簡單相加並不能構成意境。這些意象必須通過“詩眼”纔能凝聚成一個整體的藝術境界。“詩眼”之所以能爲“詩眼”，就正在于它是組合意象的核心和焦點。所謂“眼乃神光所聚，前前後後，無不待此神光照亮”，所謂“如李光弼將郭子儀軍，一號令之，精彩數倍”，都是指“詩眼”對于意象乃至全文的統率凝聚作用。同時，讀者進入本文領悟詩人之意境亦須經由“詩眼”這個閃亮的光點，所以，王國維《人間詞話》也往往通過標出“詩眼”來揭示詩之境界，如謂：“‘紅杏枝頭春意鬧’，著一‘鬧’字而境界全出。‘雲破月來花弄影’，著一‘弄’字而境界全出矣。”其原因正在于這些“詩眼”就是進入藝術境界的

開關，祇要接觸這個開關，而又考慮由此詩眼所凝聚的全文意象，就能進入其中境界，恢之而彌廣，按之而愈深。總之，詩境之形成，正是通過詩眼凝聚全文意象，營造了一個藝術境界。而詩眼及意象，則是虛實相生，有無互立。這樣，意境也就能虛實相生，而不徒虛，令人難以捉摸。這也就是意境理論成爲宋以後中國古代詩人最典型的言説方式的原因。

以上是從表達角度來分析怎樣克服言意之間的矛盾。事實上，這些言説方式從根本上有賴于讀者之理解和領會。而宋以後文論關于如何理解領會文本，在很大程度與宋明理學的主張是一致的。如熟讀精思，反復涵詠，嚴羽主張“廣見”、“熟參”，明人謝榛《四溟詩話》乃至稱“熟讀、歌吟、玩味”爲“提魂奪魄之法”。而熟讀精思主要是從整體角度來把握文本意義，因此一要知人論世，如第一節引王國維《玉谿生年譜會箋序》，其二是通首貫看，如薛雪《一瓢詩話》説：“詩有通首貫看者，不可拘泥一偏。”又如要切己體會，清人延君壽《老生常談》就説：“不論前人之作何解，我定細細去體會一番。”不過，我們在此要特別指出宋以來文論在理解方面比較突出的一面。其一，對于體會自得，不必强求盡合這一問題論述得更清楚。王夫之《姜齋詩話》説：“作者用一致之思，讀者各以其情而自得。”這强調自得的重要性。沈德潛《唐詩別裁凡例》説：“讀詩者心平氣和，涵詠浸漬，則意味自出，不宜自立意見，勉强求合也。況古人之言包含無盡，後人讀之，隨其性情淺深高下，各自會心。……董子云：‘詩無達詁’，此物此志也。”這實際上很鮮明地指出了，讀者祇要不自立意見，心平氣和仔細體會，則其所自得者雖不與人同，亦自有其存在價值，都是理解古人之言的產物。譚廣《復堂

詞話》說："作者未必然，讀者何必不然。"周濟《介存齋論詞雜著》甚至認爲作者應有意造成以其情自得各自不同的現象："初學詞求有寄託，則表裏相宣，斐然成章。既成格調，求無寄託，則指事類情，仁者見仁，智者見智。"這都是主張，苟爲自得，其所會心者即與作者原意不盡吻合，亦不妨事。綜合而言，就是，衹要自得于心，有所受用，與他人理解或作者原意都有不同亦不必强求其事。其二，宋以來文論家們理解評論詩者，多採用點悟式方法，即僅僅衹指出其妙而不明言何以妙，或用意象性方式，以同是形象的比喻來評價詩歌，如敖陶孫《臞翁詩評》所謂"魏武帝如幽燕老將，氣韻沉雄；曹子建如三河少年，風流自賞"等等。這兩種方法都是意在以論詩者之自得引發讀詩者之自得，不是提供一個邏輯結論，衹是點悟，讓人一道去領悟。這樣的做法可以看作是文論家們强調自得不求盡合的突出標志。其三，"詩眼"是引發讀者進入文本理解意義的關鍵。表達是爲了理解，因而文論家們實際上都是從理解角度論表達的，而"詩眼"就是引發讀者理解的表達，所以，我們可以這麼說，"詩眼"說是文論家們關于如何引導讀者切身體會的突出的理論成果。

以上我們從理解與表達兩個角度對宋明理學及宋以來文論關于語言問題的探討作了分析，可以看出，無論是理解方面還是表達方面，它們都有集大成的理論成果，不僅更豐富，而且更加全面，更加細緻，更具有實際操作性。因此，我們稱宋元明清時代爲中國古代對語言問題探討的成熟階段。

第四節　中國古代探討語言問題的基本精神

以上三節，我們對中國古代探討語言問題的歷史發展過程作了一番粗略的分析描述，爲了能够更全面地理解其中的基本内涵和特質，也爲了對上面三節内容作一總結，我們不妨從横向方面對其進行簡單的勾勒。

第一，從語言與世界的關係來看，世界有在語言之外的部分。人的存在不能完全由語言來組織和承載，而且人的存在經驗比語言更爲基本，更爲本質，無論語言對世界的組織和傳達作用是多麽巨大，它都衹能是從屬的，都衹能是工具，是筌蹄。從先秦道家所謂“道不可言”、《易傳》所謂“言不盡意”以來，這個基本原則一直是佔主導地位。無論是玄學、佛學、理學，還是文論，都莫不如此。其中雖有如歐陽建所謂“言能盡意”，歐陽修所謂“書不盡言，言不盡意，非深明之論”，或是朱熹所謂“没有一項不可言底的知”等不同意見，但或是所説的層次不同，或是並未堅持到底，或是並不反對“言不盡意”。至于莊生所謂語言之于道、意猶如筌蹄之于魚兔之喻，更是成爲後世之常言與共識，而這是從根本上確立了語言的從屬地位。正是這樣一條基本原則，纔使得中國古人從來都是通過存在本身來克服語言的不足，來超越語言的束縛。首先是有人的存在，然後纔有語言的存在。

第二，在對待語言不足這一問題上，中國古人從來就没有完全放棄語言，置之不用，而是努力通過語言的更好使用與理解來

克服其不足與局限。老、莊雖然主張"道不可言"、"知者不言"，但他們事實上並未拋棄語言不用，而是採用"正言若反"、"不斷否定"、"荒唐之言"等言説方式與"得意忘言"的理解方式來超越語言。《易傳·繫辭》雖然主張"言不盡意"，但也没有放棄語言，而是採用"立象以盡意，繫辭焉以盡其言"的言説方式及"神明存乎其心"的理解方式來克服言意矛盾。禪宗早期主張第一義不可説，"不立文字"，但發展到後來，也仍然並未堅持要徹底廢弃語言，而是主張通過"隨説隨掃"、"出語盡變，皆取對法"等言説方式以及不執着于語言文字而求其"通"的理解方式來超越語言，反倒指斥一味執着于不立文字者爲"執空之士"。文學更不會放棄語言，文論家們主張"不離文字，不在文字"，通過"以少總多"、"虚實相生"、"詩眼"、"意境"等言説方式，以及反復涵詠切己自得等理解方式來擺脱"言不盡意"的困境。中國古人之所以主張既不執着語言文字，又不放棄語言文字，其主要原因在于一是認爲通過存在經驗本身能超越語言文字，二是認爲語言文字本身有其一定的傳達功能，所以能够通過語言自身來克服其局限，而這兩個方面都是由語言的工具性以及相對于存在的從屬性所决定的。因爲人能够控制語言，因而也就用不着逃避語言。人衹有在無能爲力的時候纔會逃避。

第三，在利用語言來傳達表現時，中國古人一直是通過緊密聯繫讀者的理解來超越語言的局限和束縛的。"言不盡意"，因而單純依靠表達來克服此種矛盾，不可能完成，而必須同時依靠讀者以自身的存在經驗來與作者以心會心，擺脱語言的不足。《莊子》提出要"得夫忘言之人而與之言"。《易傳·繫辭》提出"神明存乎其心"，以此來理解聖人之意，理解聖人之"立象以盡意，

繫辭焉以盡其言"，孟子提出"知人論世"，"以意逆志"來理解作者的表達，玄學提出"得象而忘言，得意而忘象"，禪宗主張"通"與"不執着"，理學主張熟讀精思，反復涵詠，切己體察等等，來超越作者表達時語言的局限。另方面，表達既然必得依靠理解，因此表達時言説方式也就要有利于理解，有助于抓住讀者進入文本。老子"正言若反"的言説方式，莊子"不斷否定""荒唐之言"，《易傳》"立象以盡意"，佛禪之"隨説隨掃"，"出語盡變，皆取對法"，文學作品之"以少總多"，"意象"、"詩眼"、"意境"等等莫不是建立在幫助讀者理解這個基本原則之上。這樣，表達既依靠理解，又引發理解，通過作者與讀者共同以存在經驗人生領悟來超越"言不盡意"的矛盾，表達與理解不可分離。之所以應該依靠理解來解決表達上的困難，一是因爲表達本身就是爲了讓人理解，衹要理解了，表達的困難雖有若無；二是因爲，表達與理解的共同對象都是對于人生存在的領悟，言辭衹是這種領悟的載體，衹要領悟能够被運送到目的地，載體本身如何並不重要，而這種領悟是可以通過以心會心而不假言辭能傳達的，或者説並不是傳達，而是喚起，理解者本已有了這種領悟，言辭衹有喚起作用。讀者在這種言辭的喚起作用下就能以本有的人生經驗與存在領悟與作者契合、會心。這也就是説，言不盡意的矛盾之所以能够被解决，是因爲言辭本是建立在"意"即人生經驗和對存在的領悟基礎之上的，而作者與讀者之心相同，其意亦大同，讀者可以因言而躍入不假言辭直接以心會心以意逆志的境界。語言永遠衹是人與人之間的中介，中介是既須依賴又須忘舍的，而且是能够以中介去中介的，中介的存在價值不在自身，而恰在于使自己退隱。

第四，在理解問題上，中國古人向來就是堅持客觀性與實用性互爲聯繫不可分離的原則。中國古人是探討人文學科方面的理解問題，而不是自然科學方面的理解。人生于宇宙之中，無論古今，無論遠近，無論是什麼方面的“家”，如文學家、音樂家、書法家、哲學家等，他都首先必須是人，而人就必須在社會關係之中，就必須面對人生的有限，就必須自覺成爲一個真正的人。這就是人人所同。因此，古今之世雖殊，遠近之地雖異，而其根本之心卻同。所以，人與人之間在本質上就是可理解的。另方面，語言無論是如何地不能盡意，但它有着基本的傳達功能，這都是不能否認的。所以，人與人之間通過本有的相同之心與語言的基本傳達功能，是可以互相理解的。衹有先有了能够理解，然後纔會有不能理解和不能準確的理解。但是，由于每個理解的人在理解前有一定的先入之見，有不同的理解立場和角度，又由于時間與空間的距離，資料的遺失，語言的“言不盡意”，所以，理解必須首先克服這些局限和不足。老、莊主張損忘、心齋，孟子提出“知人論世”、“以意逆志”，魏晋玄學主張得意而忘象言，佛禪反對執着不通，理學及文論主張虛心静氣，不自立意見，又要求熟讀精思，反復涵詠，切己體認，這些都是爲了克服理解的障礙，正確理解，也就是説要努力使理解具有最大程度的客觀性，要符合作者原意。但是，另方面，理解的目的不僅是理解，也不僅是爲了要與作者原意或文本本意相符，理解的根本目的是爲了使理解者自身對某個論題有所認識，對人生存在有所領悟，從而有益于理解者當下的人生存在。也就是説，理解從本質上又具有實用性。因此，中國古人十分强調自得、受用。莊子所謂“得意”、《易傳》所謂“神明”，佛禪所謂“自證自得”，理學所

謂“切己”，文論所謂“自得”等等，都是强調理解的實用性。理解的客觀性與實用性不是互相對立的，而是互爲依靠互爲補充的。衹有先有了最大程度的客觀性，纔能最終具有較强的實用性，但是，也衹有在實用性原則下，客觀性纔有其價值和歸屬。人在理解時，不可能完全去除偏見，也不可能完全改變自己獨特的立場和角度，因而也不可能使理解達到完全的準確客觀。但這並不重要，因爲做爲人文學科的理解，是對一種存在價值和意義的獲得，它既無法也不需要做到完全的客觀程度。也就是説，正是理解的實用性克服了理解不可能完全達到客觀性的矛盾。但是，另外一方面，也正是理解的客觀性使得理解的實用性得到真正的確立，最大程度的客觀性使理解既能較爲準確地獲取存在的真理、意義和價值，又使理解不致因其實用性而毫無正誤的判斷標準。並不是每一種理解都有合理性，有其存在價值，衹有在最大程度上具有客觀性的理解纔是合理的。我們之所以能够判別一種理解是否具備最大程度的客觀性，是因爲人與人之間無論古今遠近在本質上都是能够理解的。由于時空局限，我們雖然不能完全知曉作者原意或作品本意，但能知道其最爲根本的大意。也正是由于理解的客觀性與實用性既互相依賴互相補充，但又不完全等同，理解的創造性纔能于此中生長。理解的創造性就是理解的客觀性與實用性的有機結合，而不是任意的胡思亂想。

第二章　關于語言問題的中西對話

在第一章中，我們對中國古代對于語言問題的探討歷程及其基本精神作了一番簡要的分析和勾勒，應該説，在語言問題上，中國傳統理論的聲音已經較爲清晰地凸現出來了，整個 20 世紀，西方學術界圍繞着語言問題這個關注中心進行了廣泛、深刻而卓有成效的探索。爲了使語言問題得到更進一步的深入，爲了建立中國現代關于此一問題的學術話語，我們現在有必要而且已經可能讓中西理論圍繞這一問題對話。但是，應該從這個問題的哪個方面契入呢？我們認爲，語言問題的核心是語言與人的世界的關係問題，也就是語言在人的世界中的地位問題。衹有抓住這一點，纔能看清每一種關于語言問題的理論的基本特色，纔能使各種理論之間的對話在最基本最深刻的層面上進行。因此，我們首先要從語言與世界這個方面開始對話。

第一節　語言與世界

語言與世界的關係問題，具體説來是指我們關于世界的一切認識與構造包括對于人自己的認識和意識是否都必須依靠語言。這是一切關于語言問題較爲完備的理論都必須首先予以回答的問題。

自從康德提出認識是先天的範式或範疇對感覺材料的整合以來，關于認識如何可能與認識的中介問題便成了西方哲學界不能

回避的問題。進入 20 世紀以來，多數哲學家認爲，人的一切認識都離不開語言的組織與整合，在語言的中介作用之前，人的一切感覺都是混沌一片，不可能被人認識，而語言則彷彿一道亮光，正是它把一切事物帶出，帶到人的眼前。因此，可以説，没有語言，人就什麽也不是，語言之外的東西不屬于人，不在人的認識範圍之内。索緒爾在《普通語言學教程》中説道："從心理方面看，思想離開了詞的表達，衹是一團没有定形的、模糊不清的渾然之物。哲學家和語言學家常一致承認，没有符號的幫助，我們就没法清楚地、堅實地區分兩個觀念。思想本身好像一團星雲，其中没有必然劃分的界限。預先確定的觀念是没有的。在語言出現之前，一切都是模糊不清的。"① 確認語言具有構造世界的重要意義，認爲語言是我們與現實關係的中介，這實際上是自威廉·洪堡以來所發展的語言學的基本觀點。洪堡發現"詞和思想的相互依賴性清楚地嚮我們表明，語言實際上並不是展現一種早已爲人所知的真理的手段，而是發現先前未爲人知的真理的手段。"② 這個觀點幾乎成了 20 世紀的共識。所以，維特根斯坦説："我的語言的界限就是我們的世界的界限。"③ 卡西爾把人定義爲"符號的動物"（animal symbolicum）④ 伽達默爾説："世界之所以成爲'世界'，衹是由于它進入到語言之中。"⑤ 因此他在《真理與方法》中提出了"能被理解的存在就是語言"的著名口號。他又説："在所有關于自我的知識和關于外界的知識中我們

① 《普通語言學教程》，商務印書館 1985 年版，第 157 頁。
② 轉引自《哲學解釋學》編者導言，上海譯文出版社 1994 年版，第 21 頁。
③ 《邏輯哲學論》5. 6。
④ E. Cassirer: *An Essay On Man*, Yale University Press. p. 26. 參見甘陽《人論》譯本，上海譯文出版社 1985 年版，第 34 頁。
⑤ 見《真理與方法》，交叉路公司 1986 年版，第 358 頁。

總是早已被我們自己的語言所包圍。”① 人的存在在本質上就具有“語言性”：“語言原始的人性同時也意味着人在世界的基本語言性。”② 德里達的解構哲學反對任何本體論，認爲所有本體論都是堅持在場的形而上學，但他實際上卻又建立了另外一種形式的本體論，即認爲文字較言語爲優，文字或痕跡的無限區分與延擱全不由人作主，語言文字實際上成了人的上帝。拉康則從精神分析的角度揭示，即使是人的無意識也離不開語言符號。正因如此，國内有學者認爲，自海德格爾、伽達默爾以來，西方哲學界實際上形成了“語言本體論”思潮③。總之，現當代西方哲學界大多認爲，人的世界衹能在人的語言之内，而不能在其外，而其中最爲根本的原因則是認爲人對于世界和自己的一切認識都離不開語言的中介作用和揭示作用。

但中國傳統理論的回答卻與此不同。我們在第一章已經指出：在中國古代，佔主流的觀點是“言不盡意”，在言之外尚有更爲本質的存在，即不分精黀的“道”或聖人之意。而其基本的依據是，語言的區分作用必然導致不能得到“道”或“意”之全。《莊子·秋水》所謂“無形者，數之所不能分也；不可圍者，數之所不能窮也”，即是其中最爲典型的表述。這不能言傳或言之不盡者，卻又是確實存在的。《莊子·天道》中輪扁的故事説明那種“得之于手而應于心”的境界，雖然“口不能言”，但卻又能够明顯地感覺到其存在的確定性，即所謂“有數存焉其間”。這種“衹能意會，不能言傳”的現象又被後世文論家反復申説，

① 《哲學解釋學》，上海譯文出版社 1994 年版，第 62 頁。
② 見《真理與方法》，交叉路公司 1986 年版，第 404 頁。
③ 參見戴文麟主編《現代西方本體論哲學研究》，浙江人民出版社 1993 版。

如陸機、劉勰等人的議論。而自宋以後發展起來的“意境”理論也是從根本上主張“言有盡而意無窮”、“味之無極，言之不盡”的。

現在的問題是，如果依照當代西方理論，這種不能形諸語言、不以語言爲中介的“道”、“意”就不能被人認識，被人理解，因而也就不可以交流從而成爲大家的共識。中國古人的回答是：首先，必須承認語言在人的認識過程中所具有的重要的組織作用和中介作用。《老子》首章就說：“有名，萬物之母。”這就從根本上確定了名言在認識過程中的作用。晋人木華《海賦》曾說：“將世之所收者常聞，所未名者若無。”這就從正反兩方面說明名言具有把事物帶出使人能够看到的重要作用。歐陽建《言盡意論》也說：“理得于心，非言不暢；物定于彼，非名不辨。言不暢心，則無以相接；名不辨物，則鑒識不顯。”歐陽建的這段話是“言不盡意”者也能同意的。文論如劉勰《文心雕龍·神思》也說：“物沿耳目，而辭令管其樞機”，樞機方通，物無隱貌，樞機將塞，物其遁隱。而儒家强調“正名”，以至後世“以名爲教”即“名教”，這也是因爲看到了名言在社會生活中的重大作用。也正是因爲並不否認語言的這種重大組織作用、中介作用乃至虚構作用，中國古人雖然主張“言不盡意”、“道不可言”，卻並不走上完全放棄語言置之不用的道路，而是努力探討如何更好地利用語言。其次，也必須承認，這種不可言傳的“道”或言之不盡的“意”，是不能授受的。《莊子·天運》所謂“使道而可獻，則人莫不進之于其親；……然而不可者，無它也……”就很清楚地說明了這種“道”或“意”雖在父兄不能以移子弟的不可授受性質。但儘管如此，這種“道”或“意”卻是可以理解的。其基本

方法是通過言語的提示或暗示（而不是傳達），使人自己切己體察，自證自悟，然後以心會心，目擊道存。這裏雖然仍是利用了語言，但並不是以言語來完全指稱“道”或“意”，而毋寧祇是一種對于“道”或“意”的旁敲側擊，祇是一種隨説隨掃，也就是説，仍然在言語之外另有世界，言語並非我們的世界的界限，我們也並不是完全被語言所包圍。甚至還可以説，在語言之外的那一部分是語言之内的這一部分的基礎。這並不是説，世界被語言分成了兩個獨立的部分，因爲語言既具有表達作用、中介作用，也具有暗示作用、提示作用，因此這兩個部分雖然祇有其中的一部分能被語言很好地表達，但由于語言本身的連接作用，無論是能被語言表達還是不能被語言表達，這兩個部分也即是人的整個世界仍然是一體的，並未曾被語言間隔開來。

從西方理論的角度，我們還或許可以從發生學、失語症、聾啞症等方面來詰難中國古代關于言語與世界的關係，但這並不是可以放在實驗室裏進行客觀地研究（也就是説人可以置之于此種關係之外）或者可以從某種公理出發進行邏輯推演而能加以解決的，因此，事實上，無論是對于語言就是世界的界限這個觀點還是語言並不是整個世界的全部這個觀點加以反對，都不可能拿出確實的、鐵定的證據。但是，我們可以從另外一個角度得出一個策略性的答案（即不能證實或證僞，但有用的答案）。這個角度就是，考察這種觀點所導致的實際理論結果是否符合人類存在的基本狀況，或者是否有利于人類存在狀況，這樣，我們就可以在其中擇其優而從之，因爲我們總得選取一種，不能對于這兩種看法全都同意或全不同意。如果採取這樣一種角度，那麽就可以看出，如果承認語言就是世界的界限，人的認識任何時候都必得以

語言爲中介這種觀點，我們就不可避免地要承認任何一種理解都是合理的（如伽達默爾所主張的那樣），任何一種理解都是誤解，語言文字的意義由于能指與所指之間的無限的轉換區分而被無限期地延擱，事實上語言不再具有固定的意義，因而人無法利用語言來表達與交流（如德里達、米勒等解構主義者所認爲的那樣）。而所有這些觀點是我們難以苟同的（下文將要詳細論及）。而如果承認中國古代那種“言不盡意”，語言之外尚有世界的觀點，則不會出現這樣的後果。因此，從一種策略意義上來講，我們寧願接受中國古人的這種觀點。也就是説，我們策略地認爲：語言並不能籠罩人的整個世界，在語言之外，還有更爲基礎的領悟和認識，有“無言”的領悟，有“言不盡意”的現象。

正是從這樣一種觀點出發，我們纔有必要回過頭來考察一下在當代西方哲學具有重大影響的（作爲伽達默爾與德里達等人的老師）海德格爾的語言觀。海德格爾在《存在與時間》中認爲，此在的特點就是能够有所“籌劃”地領悟，自行顯現其存在，而領悟總是要通過言談表現出來的。言談是人們有聲音語言的原始狀態，是此在的生存方式，通過言談，顯示了此在在世之中的存在，既揭示此在，又顯現世界。因此他説：“言談對此在之在……具有構成作用。”① 後來，他又説：“語言是存在的家。以語言之家爲家。思的人們與創作的人們是這個家的看護人。”② 世界、存在的意義祇有通過語言纔能得到顯現，存在被語言帶出，“哪里有語言，哪里纔有世界。”③ 他甚至説，不是人佔有語言，

① 《存在與時間》，三聯書店 1987 年版，第 201 頁。
② 《人道主義通信》，見《存在主義哲學》，商務印書館 1963 年版，第 87 頁。
③ 《通向語言之途》，弗林根 1959 年版，第 11 頁。

而是語言佔有人，“人在其本質上被交給了語言——人是語言的。‘語言的’這個詞在這兒意爲：已產生于語言之言説者。如此而產生的東西——人——已被語言帶入了自身。”① 因此，可以説，海德格爾是主張世界是語言的世界，“詞語破碎處，萬物不復存”的。伽達默爾和德里達等人正是在此基礎上而進一步加以發揮的。但是，對于海德格爾來説，上述觀點即使不是歪曲了他的意思，也至少是表面的。因爲在海德格爾的思想中，他所説的“言談”（在《存在與時間》中）或“語言”（在後期著作中）根本不是人們在口頭上説的有聲語言，而是這種有聲語言的更爲源初的基礎，他稱之爲源初語言。這種源初的語言“其本質深處並不是一個有機體的吐白，也不是一個生物的表述。……語言是在本身的又澄明着又隱蔽着的到來。”② 因此，説白了，這個語言其實帶有比喻性質，它根本不是人言，而是關于存在自身呈現（無聲的言説），人對之有所思有所領悟（傾聽）因而纔能有所説這樣一種情形的形象性説法。這種語言就是“静寂之音”，它是發諸聲音的日常語言的基礎，“衹有當人在静的聲音中時，必死者纔能够用聲音並以自己的方式言説”③，“對言談來説，付諸音聲是非本質的”④ 因此，這種語言在生存論上的可能性是“聽”而不是“説”，衹有先有傾聽之後纔能有所説，是“沉默”而不是“口若懸河”。它是對存在的思和領悟。“存在在思中形成語言”⑤，“現身在世的可理解狀態道出自身爲言談。可理解狀態的

① 《海德格爾詩學文集》，華中師大出版社 1992 年，第 187 頁。
② 《人道主義通信》見《存在主義哲學》商務印書館 1963 年版，第 99 頁。
③ 《海德格爾詩學文集》，華中師大出版社 1992 年，第 188 頁。
④ 《存在與時間》，三聯書店 1987 年，第 199 頁。
⑤ 《人道主義通信》見《存在主義哲學》，商務印書館 1963 年版，第 87 頁。

含義整體達乎言辭。言辭生于含義隱蔽含義”[1]，“把言談道說出來即成爲語言”[2]。這些晦澀的字句到底在説什麽呢？海德格爾不就是在説着言説之前的對于存在的領悟嗎？不就是在言説着那種“無言”的境界和狀態嗎？他説：“但若人要再度進入在的近旁，那麽他必須先學會在無名中存在。……人必須先讓在又對自身説話，然後人纔能説；讓在又對自身説話時有一種危險即：人在此種要求之下就無甚可説或罕有可説者。衹有這樣，言詞纔能再獲得它的本質的有價值之處，而人纔能再獲得他要居住在在的真理中的住處。”[3] 又説：“……此時語言也許要求簡直不要鹵莽地説，寧可適當地無言。然而我們今天的人中有誰會去想象，他要去思的一切嘗試是要走在無言的狹路上纔算走得内行呢”[4] 這不正是表明，在日常語言之外更有一種無言的領悟嗎？不正是説這種無言的領悟是有聲的語言的基礎嗎？海德格爾是區分了日常語言與存在論基礎上的語言的，無論如何，這種源初語言並非人言而是人言的基礎，無論如何，海德格爾是主張必須在日常語言之外即無言中領悟存在的。因此，海德格爾實際上也已開始走上了與中國古人一樣的“言不盡意”的道路。但他並沒有用“無言”，而是用源初的語言來標明這條道路。而伽達默爾與德里達恰巧又因此並不區分源初語言與日常語言，在實際上就是把海德格爾關于源初語言的言説與結論誤認爲關于一般日常語言的觀點。假如伽達默爾與德里達嚴格堅持海德格爾的這種區分，假如海德格爾像中國古人那樣徑以“無言”來稱謂“源初的語言”，

① 《存在與時間》，三聯書店 1987 年，第 197 頁。
② 同上。
③ 《人道主義通信》，見《存在主義哲學》，商務印書館 1963 年版，第 92 頁。
④ 同上書，第 115 頁。

那麼，伽達默爾與德里達的觀點或許又會是另一番面貌。而這種可能性在事實上本就存在着的。

通過以上中西理論圍繞語言與世界這個論題的對話，我們認爲，中國古人認爲語言並不能籠罩人的整個世界、言不盡意的觀點有其合理性，並且對于人們關于語言問題其他方面的探討具有重要的策略意義。而作爲當代西方哲學的重要人物海德格爾，其語言觀也實際上與中國古人有其一致處，即認爲人們對于存在的源初領會不但先于日常語言，而且還是日常語言的生存論基礎。這種一致性有助于人們對于這個問題的進一步思索。

第二節　語言與人

語言與人這一關係主要是指：語言的意義究竟能否由人作主。用另外一種説法就是：對于人來説，語言究竟是筌蹄還是本體。對于這個問題的回答，顯然與第一節討論的語言與世界這一問題緊密相關。可以説，語言與人的問題實際上就是從語言與世界這個問題發展而來。

自柏拉圖以來，西方學者一般都是認爲語言的意義可以由作者一人作主。進入 20 世紀以來，這卻成了一個可疑的問題。英美新批評派主張衹對文本進行研究，因爲文本的意義既不由作者的意圖所決定，也不爲讀者的感受所決定，而是由文本自身所決定。也正因此，他們反對衹對文本作“外部研究”，尤其是反對“意圖謬誤”（Intentional Fallacy）與“感受謬誤”（Affective

Fallacy)，而應該對詩的“本體即詩的存在的現實”① 作“內部研究”。作品本身就是一個獨立實體，它有其符合自身的邏輯，構成一個獨立的世界，不必仰仗歷史或科學取得存在的理由。正如艾略特所說，詩“有它自己的生命”②。這實際上已經埋下了認爲語言的意義衹由語言自身決定而不能由人決定這樣一顆理論種子。結構主義運動興起，這顆種子便已經發芽開花，很爲明顯了：任何文本的意義都由一個大系統決定，人衹是充當這種系統發揮威力的一個工具，而且，連人的一切也都爲結構決定，不由自己作主。可以說，結構主義的重要結果就是對于“主體”即人這個概念的拋棄。正如列維·斯特勞斯所說：“人文科學的目標，不是構造人，而是溶化人。”③ 福柯認爲，作者作爲一個單體，總是由特定的運作構造而成，根本不是什麼先天的存在，並說：“精神分析學、語言學和人類學的研究，在主體與它的欲望規律，語言行式，行爲準則，或它的神話和想象話語的關係層次上把主體‘掏空’了。”④ 接受美學或讀者反應理論認爲文本的意義根本不可能由作者決定，而是由讀者決定（如以斯坦利·菲什爲代表的讀者反應批評），或是由本文與讀者的相互交流而產生（如以伊塞爾爲代表的接受美學）。而作爲這種接受或反應理論基礎的現代闡釋學由伽達默爾總其大成，認爲由讀者的反應或讀者與文本的對話交流所產生的意義也是相對的，因它受制于有效應的歷史（或稱效果歷史）以及每一時代的獨特的成見與視域。到了解構主義運動興起，所有關于意義的追求都成了善良的幻想。德

① 蘭索姆《詩，本體論札記》，轉引自《讀書》1983 年第 7 期張隆溪文。
② 艾略特《聖林》，倫敦，1932 年，P. X.
③ 轉引自《結構主義詩學》，中國社會科學出版社 1991 年，第 57 頁。
④ 轉引自《結構主義詩學》，中國社會科學出版社 1991 年，第 58 頁。

里達認爲，不但語言的能指之間必須依靠差異纔能顯示出所指，並且所指也同樣必須依靠與能指的差别及所指之間的差異纔能顯示，但這樣的差異區分實際上是一個永無休止的遊戲過程。這樣，語言的意義最終被無限期地延遲擱置起來，成爲永遠不會到來永遠在等待中的“戈多”。這種理論實際上表明了，語言並沒有一種固定的意義，它隨時都會因爲其中的罅隙而會被徹底摧毁。也就是説，語言根本不能承載、傳達意義。解構主義終于把語言變成了一堆實際上不能爲人傳達任何固定意義的廢物。

我們在此要面對的是這個對語言與意義之間關係發揮到極致的解構主義理論。而這個理論的兩大基石就是：一，語言的意義由自己作主，與作者或讀者皆無關係；二，語言的意義並非預先存在，而必須由語言單位之間的差異纔能顯示出來。衹要承認這兩條基本原則，我們也就必須同意德里達等人的結論。

中國古人在先秦時代就提出了“言不盡意”、“道不可言”的理論。這種理論既表明語言不能籠罩人的整個世界，也説明了語言具有一定程度的獨立性。這種獨立性也就是指，語言不能像奴僕那樣聽人擺布，讓它幹什麼就幹什麼，而且得盡心盡力地去幹，語言不僅不能盡力爲人達意，而且也並不忠心，往往在交流傳達者之間造成誤解。也就是説，從人的角度來看，“言不盡意”表現了語言的局限性，而從語言自身的角度看，這種局限性實際上就是語言的獨立性，它拒絶人像使用其他工具那樣隨心所欲。它甚至在一定程度上主宰人們的思想，如我們在第一章中的提到的《莊子·齊物論》中所謂“名實未虧，而喜怒爲用”以及“名教”對人們的引導作用。所以錢鍾書先生在《管錐編》中說：“《莊子·逍遥遊》曰：‘名者，實之賓也’；當益之曰：‘而每亦人

事之主也'，義庶周賅。"① 而名言常保本意難隨"道"、"意"乃至萬事萬物之變化不居而遷移其意，是其獨立性或局限性的主要原因。"道可道，非常道；名可名，非常名"者，正緣名常保本意而道則周流六虛變化不常也。

但中國傳統理論從來就不認爲語言的這種獨立性可以完全獨立于人甚而完全主宰人。語言在本質上是屬于人的，人可以通過言語本身的正確言説方式和對言語的正確理解方式來克服語言的局限性，消減其獨立性，從而使語言最終能爲人服務。《莊子·外物》説："筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。"這在根本上確立了語言從屬于人的地位。語言之爲筌蹄這在中國古代始終是人們的共識。反之，如果因爲語言的局限性或獨立性而乾脆棄之不用，這被慧能等禪師認爲是"執空"。佛禪曾經一度是主張不立文字的，而發展到後來則認爲這"不立"一念就是"立"，就是執空。這種過來人的看法對于解構主義理論來説，似乎更具有説服力。很顯然，中國傳統理論認爲語言有其意義因而能够爲人傳達意義，其基本依據是：一，言雖不盡意，但並非完全不達意，它具有基本的傳達功能；二，通過語言自身，利用有效的言説和理解，可以克服言不盡意的矛盾，因而可以使語言爲人服務。如果與以上解構主義理論的兩大基石相對照，中國古人這兩條基本依據顯然預設了以下這個前提，先有意義然後再用言辭組織表達出來。所謂"情動于中而形于言"、"綴文者情動而辭發"，都是説明了人先是有某種情感和領悟然後再形諸語言。而這歸根到底就是以語言之

① 錢鍾書：《管錐編》，中華書局 1986 年，第 1247 頁。

外有更爲基本的領悟即無言的領悟這一基本原則爲邏輯前提。

因此在語言與人這一方面，中國傳統理論與當代西方哲學理論的根本分歧就在于：是否人先有一種無言的“意”然後再用言辭把這“意”表達出來。西方當代哲學理論是持否定答案的，認爲人的一切認識或“意”都有語言在其中起作用，因此，歸根到底，意與人無關，而是由語言自身創造出來的。而這種創造主要是通過語言之間的差異顯示出來的。但這種差異是一個無限的遊戲過程，因而語言其實並無一確定的意義。既然如此，人也就根本不能利用語言來進行傳達和交流，因爲人既不能控制語言意義的産生過程，而語言自身也並無一確定意義。而中國傳統理論是持肯定答案的，即認爲衹有先有了無言之意，然後纔能發而爲言辭，言辭的意義是人賦予的。所以即使言辭有其獨立性或局限性，也並不妨礙人們利用語言來交流和傳達，因爲可以通過人們之間的無言之意來克服語言的局限性和獨立性。

現在的問題是，在實際生活中，人是可以利用語言來交流和傳達的，即使是解構主義者之間也同樣可以利用語言來進行互相交流，雖然在交流之中仍然可能具有不同程度的誤解，但相互之間的大概意思是能够被理解的。也就是説，解構主義理論與人存在的實際情形並不符合。美國著名學者，《鏡與燈》的作者 M·H 阿布拉姆斯曾著文《解構主義的天使》表明他對解構主義理論的反應：“我想衹有一種可能的反應，那就是威廉姆·布萊克在《天堂與地獄的婚姻》中對天使所做的反應。他們摸索着走下一個曲折的洞穴，天使把地獄的可怕景象展示給布萊克，地獄像一個‘無底的深淵’，‘黑色的太陽閃閃發光’，周圍爬行着巨大的蜘蛛。但與那位天使朋友分手以後，這番景象就消失了，布萊克發

現自己坐在月光下的河岸上，聽着豎琴的歌唱。天使‘吃驚地’問我是如何逃脱出來的？我回答：‘我們看到的所有景象，都産生于你的形而上學’。”他又指出，作爲解構主義的天使，米勒（當然也應包括德里達等人）實際上能够而且也一定是“會表達一些確定的事情，並且會熟練地用語言清楚而有力地表達他自己的意思，而且相信我們能理解這些意思”①。阿布拉姆斯老先生再形象不過地揭示了解構主義這些天使們的形而上學與實際存在情況（包括他們自己在内）的背離。而很顯然，中國傳統理論所得出的結論都是與人類的實際存在情形是一致的。從中國傳統理論看解構主義理論，真不禁生出“世上本無事，庸人自擾之”的慨嘆。

但解構主義理論的推理過程並没有大錯。這就使得我們不得不從中國傳統理論的角度來重新考察解構主義所由以出發的理論前提即我們在上文提到的兩大基石：一是語言的意義不由人作主而是由語言自己作主，二是語言的意義衹能由語言之間的差異纔能顯示。對于第一個基石，因爲它實際上牽涉到是否先有意義然後再由語言來組織和表達亦即是否存在着無言之意的問題，我們在第一節中已經有過論述。我們在此衹着重分析與第一個基石相聯繫的第二個基石。而這個基本原則顯然衹是對索緒爾的“差異原則”的發揮而已。因此，我們在此首先要考察一下索緒爾的這個“差異原則”。

索緒爾説：“……綜上所述，我們可以看到，語言中衹有差異。此外，差異一般要有肯定的要素纔能在這些要素間建立，但

① 刊于《文藝理論研究》1995年第2期，張德劭中譯。

是在語言裏卻衹有沒有肯定因素的差異。就拿所指或能指來說，語言不可能有先于語言系統而存在的觀念或聲音，而衹有由這系統發出的概念差異和聲音差異。”又說：“它們（指概念）不是積極地由它們的內容，而是消極地由它們跟系統中其他要素的關係確定的。它們的確切特徵是：它們不是別的東西。”① 這就是索緒爾的“差異原則”。這個原則顯然是反對把意義看成是先語言而存在的，而是主張，欲要決定某一語言單位的意義，必須先將這一語言單位放置于它所處的整個系統中去，通過它與系統中其他成分的互相區別，然後纔能確定這個語言單位的意義。不過，索氏還衹是有限制地運用這個原則，他說：“所指和能指分開來考慮雖然純粹是表示差別的和消極的，但它們的結合卻是積極的事實。”② 也就是說，由能指與所指所共同構成的語言符號還是有固定意義的。但是，這在實際上是存在矛盾的：既然語言的意義不能先于語言系統而存在，而是語言系統中各成分互相區別的產物，那麼，作爲由都是純粹表示差別的和消極的所指與能指結合起來的符號又如何就能够忽然有了積極的事實呢？也就是說，這中間有一道鴻溝不能跨越。有學者指出，索緒爾在這裏討論的並不是語言的意義，而是語言的價值③。索緒爾說：“一個詞可以跟某種不同的東西即觀念交換；也可以跟某種同性質的東西即另一個詞相比。因此，我們衹看到詞能跟某個概念交換，即看到它具有某種意義，還不能確定它的價值；我們還必須把它跟類似的價值，跟其他可能與它對立的詞比較。我們要藉助在它之外的

---

① 《普通語言學教程》，商務印書館 1980 年，第 167、163 頁。
② 《普通語言學教程》，商務印書館 1980 年，第 167 頁。
③ 參見丁爾蘇文《解構理論之症結談》，《外國文學評論》1994 年第 3 期。

東西纔能確定它的内容。詞既是系統的一部分，就不僅具有一個意義，而且特别是具有一個價值；這完全是另一回事。"① 看來，索緒爾確是想通過這樣一種解釋來彌縫其中的鴻溝。但問題是，談語言的交换價值仍然並没有達到目的。因爲交换價值首先必須有使用價值作基礎，也就是説，首先也必承認每一個詞有一個肯定的意義，它不受系統中各成分之間關係的影響。但這顯然是與没有任何意義先于語言系統而存在的主張相矛盾的。

德里達正是看到了索緒爾"差異原則"這種内在的矛盾，即一方面不同意將概念看成是先于語言或獨立于語言而存在的實體，認爲它們衹是語言系統中各成分之間互相差異而顯示出來的結果；但另方面又承認符號有其固定意義，承認概念是聽覺形象的對應物，這就意味着能指的規定不可能衹是否定或區别性的，它們還必須是肯定的和自我參照的。德里達認爲這種理論上的不一致是在場的形而上學的結果，還是預先假定一個概念獨立于語言之外並等待着語言去表達這樣一種思想未曾徹底根除的結果。他指出，把符號看成是能指和所指的結合並將所指等同于概念，"容易導致設想一個先自我存在，而後再被指稱的概念，即設想一個獨立于語言、獨立于能指系統，被思想簡單再現的概念"②。他于是將意義衹能産生于差異這個基本思想貫徹到底，認爲没有任何所指可以充當某個能指的終極對應實體。假設我們不知道某一個語詞的意義，我們到詞典或教科書裏去尋找，我們所得到的是更多的詞語，而這些詞語自身的確定意義又得通過另外更多的詞語之間的差異區分纔能確定，這樣一環套一環，永無止境。眼

---

① 《普通語言學教程》，商務印書館 1980 年版，第 161 頁。
② 《觀點》，美國芝加哥大學出版社 1981 年，第 19 頁。

下的詞語是先前詞語的所指，但它又作爲將來詞語的能指。這樣一來，能指與所指之間的區別就在這無限期的區分過程中變得模糊不清了。德里達把這個區分過程稱爲“印痕”。他說：“印痕不是在場，而是在場的假象，它不斷移位、換位和超越自身。確切地說，印痕没有位置（也不佔位置），因爲消除印痕正是印痕的結構的一部分。……區分使得意指運動成爲可能，它的條件是每一個‘在場的’成分在登場時都和其他成分相關聯，而且保留着以往成分的印痕，並允許自身被與將來成分的關係的印痕所掏空。”① 又說：“每一個成分（音位或意位）都由存在于其自身內部的共處同一系統的其他成分的印痕所組成。這種交織，這種紡織品即文本，它衹在對其他文本的轉換過程中產生。在這些成分里，或者在整個系統中，没有什麽東西是簡單地在場或不在場。到處都衹是差異和印痕的印痕。”② 德里達又用“差延”(différance)取代“差異”(différence)並說“‘差延’(différance)中 a 這個字母所暗示的活動或者生産力指的是差異游戲的生成運動”③。用通俗的話來説，“差延”即包括差異區分和推延兩個詞素，也就是指語言的意義必須由語言成分之間的差異顯示出來，但由于這種差異的游戲過程是一個無限的過程，因此意義也就被無限期地推遲延擱起來。因而語言符號不能傳達任何確切的意義，人們根本不能利用它來進行交流和傳達。

顯然，無論我們是如何地認爲德里達將索緒爾的“差異原則”作了怎樣過分的發揮，但我們必須承認，正是德里達將索緒

① 《言語與現象》，美國西北大學出版社 1993 年，第 142 頁。
② 《觀點》，芝加哥大學出版社 1981 年，第 26 頁。
③ 《有限公事 abc》，美國霍布金斯大學出版社 1977 年，第 27 頁。

爾的這個原則“一以貫之”，全面貫徹，也正是德里達把語言不是作爲工具而是作爲本體組建着人的世界的這個原則加以徹底堅持。衹要人們仍是站在語言是本體，語言的意義不由人作主而是由語言的差異顯示出來這個立場之上，那麽，他們對于德里達的任何批判，德里達都完全可以理直氣壯志不予理睬。

因此，現在的問題不是簡單地批評德里達，而對解構主義理論掉頭不顧，而是認真地反思德里達、索緒爾他們所共同由以出發的那些基本理論前提是否能够成立。事實上，承認語言的意義不是由人賦予而是由語言自己賦予，並且是通過語言自身的差異來產生和顯示，這是當代西方哲學多數人都同意的基本原則，不獨索緒爾、德里達二人爲然。

語言到底是本體還是筌蹄？也就是説，語言究竟是由人作主還是由它來主宰人？這實際上又回到了語言之外是否存在着人的無言的領悟而這種領悟能够作爲語言的基礎這個問題。對于這個問題没有辦法加以證據確鑿的回答。但我們現在卻至少可以回答與此問題有關的另一個問題，即語言的意義是否由其本身的差異產生和顯示？不管索緒爾在討論語言的差異原則時針對的是語言的意義還是其價值，總之語言的意義不是由語言的差異產生，也並不完全由語言的差異顯示。先從反面來説，如果承認語言的意義衹能由其自身的差異來產生和顯示，那麽，我們就必須承認德里達的理論，認爲語言根本不可能傳達任何固定的意義，人們之間根本無法交流，而這一點是我們所不願承認的，因爲它太不符合人類生存的實際情況。再從正面來説。如果我們承認索緒爾關于語言符號的約定性原則，承認《荀子·正名》所謂“名無固宜，約定俗成”的原則，那麽這就從根本上説明了語言符號的意義首

先是由人來賦予的。實際上這個原則也同時表明了語言並非本體的特性。因爲名與實之間的聯繫必須由人來决定，這就必須首先就存在着一個在語言之外的“實”或“意”。即使不承認這條約定性原則，我們也仍然可以駁倒“差異原則”。語言成分之間的相互差異固然有助于顯示意義，但不能産生意義，不能决定這種差異非得産生這個意義而不是另一個意義。比如“tiger”這個詞可以與許多别的詞形成横向或縱向的差異，但我們有什麽理由説這些差異就能産生出“虎”這個概念？爲什麽就不是“狼”或“狗”這個概念？再説，在人類最早的那種語言形成系統之前的第一個詞，它的意義又是根據這個詞與什麽東西的差異來顯示甚至産生呢？語詞的意義歸根到底必須由人來賦予。如果我們考慮到漢語，這種情况就更瞭然。漢語中存在着大量的象形字，每一個象形字的意義都與這個字形有形態上的一致性。固然，這些意義的顯示亦有待于字形之間的互相差異，但由于字形與實物或意義存在着比較明顯的對應關係，這些差異就不可能漫無節制形成一個永無休止的游戲過程，而是都圍繞着這種明顯而固定的對應關係。一句話，意義的産生並非通過語詞之間的差異，而是由人來賦予，語言的差異有助于語詞意義的顯示，但也並非是一個無限區分的過程，之所以不可能是一個無限區分的過程，是因爲在本質上，語言的意義與語言之間存在着由人建立起來的固定聯繫。而以上論述同時也是對先有人再有語言、語言並非人的世界的全部這一論點有所支撑，雖然並不是充分條件。

總之，通過對語言與人這一問題的中西對話，我們寧願在主張語言並不能籠罩人的全部世界的基礎上再主張語言並不是人的上帝而是人的工具。雖然這種工具與其他工具有所不同，並不能

讓人隨心所欲地使用或棄置，但它必須在最終還是由人來主宰。衹有這樣，我們纔能解釋我們爲什麼能够通過語言來傳達和交流這一基本的人類生存現象。

第三節　理解語言

如果語言並不像解構主義者所標舉的那樣永遠處于無限的區分遊戲過程之中，也就是説，如果語言還能有意義，那麼，理解他人的語言的意義又是如何可能呢？或者，理解文本是否還需要理解作者的原意？任何理解是否都有其合理性？

胡塞爾的現象學主張“面對事實本身”，“它要求最完善的無前設性和對自身的絶對反思性明察”①，也就是要求理解應該“直接地把握到”，“無前設性”，“無成見”，“無間接性”。但他的學生海德格爾卻認爲，作爲此在的人所有的理解都具有“在先”結構：“把某某東西作爲某某東西加以解釋，這在本質上是通過先行具有、先行見到與先行掌握來起作用的。解釋從來不是對先行給定的東西所作的無前提的把握”，“任何解釋工作之初都必然有這種先入之見”②。這種先入之見植根于此在作爲能在的“籌劃”。海氏因此明確地反駁胡塞爾的上述觀點：“我們顯示出所有的視如何首先植根于領會……于是也就取消了純直觀的優先地位”，“‘直觀’和‘思維’是領會的兩種遠離源頭的衍生物。連現象學的‘本質直觀’也植根于生存論的領會之中。”③ 由此可

① 參見倪梁康《現象學及其效應》，三聯書店 1994 年版，第 178 頁。
② 《存在與時間》，三聯書店 1987 年版，第 184 頁。
③ 同上，第 180 頁。

以看出，海氏認爲對最爲源初的作爲此在展開狀態的領會的理解和解釋都是有前見的。因此，“没有‘作爲’結構的把握是素樸地領悟着的看的一種褫奪，它並不比素樸的看更原始，倒是從素樸的看派生出來的。”① 海氏的學生伽達默爾所提出的哲學闡釋學則更進一步，不僅像海德格爾那樣否認胡塞爾所把握到的那個先驗層次是“無前設的”、“無先見的”，而且確信根本就不可能存在這種無前設無先見的理解和認識。他指出：“無論認識者還是被認識之物，都不是在‘本體論上的’‘現成之物’，而是‘歷史性的’，也就是説，它們都具有歷史性的存在方式。”這是指，一方面我們所理解的對象本身絶不是一個在其出現之際就一直保持不變的對象，而是不斷有“效果歷史”疊加于其上的對象，“真正的歷史對象不是一個對象，而是此物與他物的統一，是歷史的現實和歷史理解的現實同處于其中的一種狀況”；另方面，作爲理解者的我們也是歷史性的，我們本身就生活在效果歷史所構成的傳統之中，而不是之外，理解者當下的視域是持續發生作用的傳統不斷疊加積澱的結果，“没有過去，當下的視域是無法形成的”，“在所有的理解中，無論人們是否明確地意識到，效果歷史的效果都在發揮着作用。”② 也就是説，作爲歷史性存在的人的任何理解都包含着“偏見”。他指出：“偏見並非必然是不正確的或錯誤的，並非不可避免地會歪曲真理。事實上，我們存在的歷史性包含着從詞義上所説的偏見，它爲我們整個經驗的能力構造了最初的方向性，偏見就是我們對世界開放的傾向性。它衹

---

① 《存在與時間》，三聯書店 1987 年版，第 183 頁。
② 以上材料和論述參見倪梁康《現象學及其效應》，三聯書店 1994 年版，第 276－280 頁。

是我們經驗任何事物的條件——我們遇到的東西通過它而嚮我們言說。"① 因此，伽達默爾宣稱："並非是我們的判斷而是我們的偏見構成了我們的存在。"② 這就表明，偏見是每一個理解者存在的歷史性標志。正是形成"偏見"的"效果歷史"（即有效應的歷史）作爲傳統並儲存與表現在語言之中，填補了理解者和理解對象之間的時間鴻溝。人衹要是具體地歷史地存在着，他就必定處于傳統之中，因而也就必然具有由傳統賦予它的偏見。顯然，這種偏見作爲存在的本身是不可能被完全反思並去除掉的。因而，任何植根于傳統的理解都不可能不帶有偏見成分，因此任何理解都不可能具有終極的客觀性，每一種理解都有其合理性。事實上，理解並非是對作者原意的重建，而是一個事件，是調解，是與文本的對話，是歷史自身的運動的一種表現。在這種運動中，是文本和理解者圍繞一個共同關心的論題而對話。這個對話過程就是一個遊戲過程，任何一方都不能被視作自主的部分，而這個對話過程也就是雙方視野的融合的過程，它使對話雙方都超越自己的視域而進入一種探詢的過程，對話的結果因而並非文本的原意而是既不同于文本原意也不同于理解者原有的偏見但又包括這兩個部分。"兩個對象中的任何一個都不能單獨形成真正的決定因素；相反，正是作爲整體的運動的聯合形式纔統一了兩者流動的活動性……個人本身，包括他的活動性和他對自己的理解，都被納入一種更高的決定因素之中，這種因素纔是真的決定性因素。"③

① 《哲學解釋學》，上海譯文出版社 1994 年，正文第 9 頁。
② 轉引自上書英文編者導言第 7 頁。
③ 《哲學解釋學》，上海譯文出版社 1994 年，第 53 頁。

伽達默爾曾經説過："從施萊爾馬赫直到狄爾泰之後的解釋學唯心主義傳統被法學家貝蒂（E·Betti）所吸收。"① 不言而喻，伽達默爾的解釋學則是在海德格爾的基礎上集大成的。伽氏的闡釋學理論不同于傳統的解釋學之處，歸納起來主要有如下幾點：第一，任何理解都不可能徹底去除偏見，正是偏見纔使得理解成爲可能，纔填補了理解者和文本之間的時間鴻溝；第二，理解前的偏見作爲由效果歷史所形成的傳統被儲存于語言之中，正因人永遠衹能生活在語言之中，這種偏見纔是不可能被完全反思到並予以去除的；第三，理解事件是理解者對歷史運動的參與，是理解者與文本的對話，是一個不斷的視野融合的過程，因此，理解並不是對文本原意的復制或重建，而是圍繞某個論題對話，因而必然在每一次對話中都會出現一些不同的東西，任何理解都具有合理性。

我們現在要讓中國傳統理論與伽達默爾的解釋學圍繞理解語言這一共同論題對話。

中國傳統的理解論是建立在這樣一個基本原則之上的，即認爲對于存在的直接體認不但在于語言之外而且是語言所説的基礎。因此中國傳統理論區分了兩種不同的理解先見，一是如《莊子·天運》所謂"中無主而不止，外無正而不行"的那種對于道體或存在的直接體悟，這種體悟在言語之外，不可授受，須靠自家實證得來。衹有有了這樣一種基本的體悟，纔能理解妙道之言，這種先見當然是不能去除的。二是如老、莊等一再指斥的那種由俗學俗知而得來的"偏見"，這是阻礙正確理解的因素，應

① 《哲學譯叢》1986年第3期。

該去除。去除此種偏見的方法是“虛静其心”以及通過對文本的反復涵詠、熟讀精思來不斷糾正偏見。而理解的最終目的是，使理解所得既能在最大程度上符合作者原意又能切于理解者當下之實用，即客觀性與實用性的統一。

這樣，中國傳統的理解論與伽達默爾的哲學闡釋學的主要分歧就在于如下兩個主要方面：一是偏見是否能够被完全去掉，是否應該去掉？二是理解是否有其客觀性？能不能具有客觀性？

首先關于偏見是否應該去掉與完全去掉的問題。按照伽達默爾的看法，人祗能生活在語言之中，而由語言承載的效果歷史構成了每個理解者身處其中的傳統，由這種傳統形成的理解的偏見是理解者的存在的一部分，不能被完全反思到，被完全認識清楚，因而不可能被完全去除。更爲重要的是，也不應該完全去除偏見，因爲正是這種偏見作爲傳統填補了理解者與理解對象之間的時間鴻溝，構成了理解者當下的視域從而纔使得理解成爲可能。但中國傳統理論則認爲，這種偏見並不是人的存在，人有更本質的對于存在、道體的直接體認。既然不是存在，就可以被認識到並予以去除。偏見也應該去除，它阻礙了人們的正確理解，使人蔽于一曲而暗于大理，以至終生不悟。去除偏見的方法首先是“虛静”、“心齋”，對于存在、道體直接體認，不假俗學俗知，去除俗學俗知。“虛静”、“心齋”既是求知方法又是修身方法，並且首先是修身方法，祗有“有真人而後有真知”。按照中國傳統理論，人可以修煉到心頭一片空明毫無偏見以物觀物隨順無違的境界。海德格爾也主張對于存在的領悟是一切知識的基礎和源

泉，人們應該“從公衆意見中跳出來”，“打斷去聽常人”[1]，“要學會在無名中存在”，獲得作爲存在的看護者的“有本質意義的赤貧”[2]。這與中國傳統理論有其一致性，可以作爲佐證。其次是在理解過程之中，通過對于語言文字的反復涵詠，熟讀精思，也可以不斷去除偏見。反復涵詠，熟讀精思其實是不斷從部分到整體又從整體到部分來進行理解。這與西方“闡釋的循環”有其一致性。而關于“闡釋的循環”之能去除偏見，海德格爾也曾說過：“在這一循環中包藏着最原始的認識的一種積極的可能性。當然，這種可能性衹有在如下情況下纔能得到真實理解，那就是：解釋領悟而它的首要的、不斷的、最終的任務是不讓向來就有的先行具有、先行看見與先行把握以偶發奇想的流俗之見的方式出現，它的任務始終是從事情本身出發來清理先有、先見與先行把握，從而保障課題的科學性。”[3] 這也可以佐證反復熟讀能够去除偏見而且應該去除偏見。其三，中國傳統理論認爲通過切己體認反求諸身是去除偏見並能與作者以心會心的根本方法。人同此心，心同此理，雖千百載之前或之後，雖千萬里之遠，都衹是此心此理。因此通過切己體認反求諸身就能去除偏見比較正確地理解作者原意。當然，切己體認須與“虛静”、“心齋”合用，反求諸己者當爲心頭一片空明之後呈出來之公理，而非一己之私心私理。總之，中國傳統理論是主張應該而且可以去除偏見的。並且，完全去除偏見衹會促進理解，而不會使得理解成爲不可能。因爲把理解者與理解對象聯結起來的並不是由效果歷史形成

---

① 《存在與時間》，三聯書店 1987 年，第 326 頁。
② 《人道主義通信》，見《存在主義哲學》，商務印書館 1963 年，第 114、124 頁。
③ 《存在與時間》，三聯書店 1987 年，第 187－188 頁。

的傳統與偏見，而是理解者與被理解者面對共同的存在處境而所得到的共同認識，最基本的領悟。正是這種認識和領悟在根本上使得理解成爲可能。顯然，中國傳統理論認爲能够跳出偏見之外正是認爲人能生活于語言之外或者説在語言之外存在着屬于人的最基本的領悟這一主張的必然結果。而伽達默爾認爲人不能完全去除偏見而且祇有偏見纔使得理解成爲可能也正是認爲人祇能生活于語言之中這一主張的合乎邏輯的延伸。

其次關于理解能否具有和是否應該具有客觀性的問題。由于認爲不可能完全去除偏見，伽達默爾主張理解不可能具有終極的客觀性。每個時代都處在歷史持續發展的不同階段，因而每個時代都有其不可克服的偏見；再推進一步，在同一時代，由于每個人對于傳統的接受有所差異也將形成同一時代的不同的偏見，這對于每個個體來説，也是不可能被完全去掉的。因此，伽氏認爲每一種理解都因其合理的偏見而具有合理性。當然也必須指出，伽達默爾並不認爲偏見一點也不能去除，理解過程是視野融合的過程，在這個過程中，偏見能够得到一定程度的去除，因而任何一種理解都有其合理性並不是指那種任意的胡亂理解也具有合理性。正因爲主張理解不可能具有終極的客觀性，伽達默爾認爲理解並非是對文本原意（更不要説作者原意）的重建，而是與文本圍繞某一共同的論題進行對話。這種對話是一種遊戲過程，不由任何一方决定主宰，遊戲者是被遊戲運動所遊戲者。既然如此，也就用不着去追問理解的客觀性，重要的是對作爲歷史持續運動的理解、對話過程的參與。也正因爲每一次理解都有偏見在其中，對話過程不由任何一方主宰而在對話告一段落之後會産生出一些不同于對話雙方的東西，理解活動的創造性纔得以産生，人

類的歷史纔得以不斷發展。也衹有如此，纔能解釋爲什麼各時代都對同一文本具有不同的解釋。而中國傳統理論認爲，由于偏見可以去除，因而也能够而且應該追問理解的客觀性。當然，由于時代殊隔、資料散佚等，不可能對于原作者之意都能巨細無遺地重建，但通過對于文本的仔細閱讀和求助于自身對于存在的切己體會，原作者之大意是可知的。正因能够知其大意，所以理解纔有其最大程度的客觀性。同時，理解的目的是爲了切于當下之用，因而理解者可以衹就自身所關注的問題與原作者對話，但論是非，不辨你我，唯是所從。這樣，理解也就並不需要完全的客觀性，與此時此地無關的可以不必求其清楚，與此理相悖相違的也可以不必求其大白。也就是說，理解所不能達到的完全的客觀性可以通過理解的實用性來加以補救。但實用性也必須建立在理解的最大程度的客觀性之上，衹有認真弄清作者原意，纔能進行有效的對話，對話的結果纔能具有最大程度的實用性。也就是說，中國傳統理論認爲理解應堅持客觀性與實用性相統一的原則。不承認客觀性，就用不着去理解，可以空諸依傍獨自冥思，也就會放任錯誤之見流行，因而也就會從根本上取消了理解的必要性，理解的實用性就無從實現。不承認實用性，就會執着于理解的終極客觀性與理解之目的失之交臂，終至使理解成爲毫無必要或毫無可能。而理解的創造性也就是客觀性與實用性的有機結合。創造並不是故意求新，而是求“是”，求其理之所必然與當然，因而創造性應該依賴客觀性；創造也並不是高談闊論，遠于事情，而是求其切于世用，切于當下之存在與對現實生存的超越，因而創造性也必有實用性而後可。人類歷史之所以不斷發展正是因爲理解是客觀性與實用性的統一，而能不斷去除錯誤意

見，又能根據實用性而不斷求其全面，求其適合于某一時代之實際需要的那些方面。或者說，人類歷史之所以發展就是因爲理解的創造性不是别的，而是理解的客觀性與實用性的統一。也衹有如此，纔能解釋爲什麽對于同一文本會有不同的理解但又並非每一種理解都是正確的：之所以有不同，是因爲理解都具實用性，可以各取其所需的某些方面；之所以並非每一種理解都是合理的，是因爲理解有其最大限度的客觀性，作者原意之大旨爲世所公認。

以上圍繞理解問題的對話可謂針鋒相對，難分難解。由于依據着不同的理論前提即對語言與人的世界的關係的不同看法，我們顯然不可能簡單地宣佈誰對誰錯。雙方也有相同的看法，如認爲理解之前有偏見，文本對于理解有基本的作用，理解的目的不單是求作者原意而更是求理之“是”，理解不可能具有絶對的客觀性等等。根本的分歧衹是在于理解的偏見能否完全去除因而是否理解可以不必追問其客觀性，是否任何理解都具有合理性等方面之上。但衹要我們承認，人文學科雖然並無終極的客觀性但這並不意味着完全不去追問其相對的客觀性，人之在世應有其相對確定的價值和意義，那麽，我們在接受語言之外尚有人的更爲基礎的領悟這一基本原則之後，就有必要接受中國傳統理論對于理解問題的看法，而不願走上伽達默爾式的相對主義道路。

第四節　超越語言

以上三個方面的問題實際上都源自同一個更爲深刻的企圖，即如何超越語言的局限性。這主要是指如何超越語言的概念性、

抽象性與嚴格的句法特徵從而更好地利用語言來表達與領悟生活世界的具體性、完整性與直接性。

據説，蘇格拉底就曾經認爲語言文字既有暴露能力，但同時又有掩蓋能力；演講可以表達一切，卻又能把事情顛來倒去。因此，赫爾墨斯（Hermus）這位發明了語言和演講的天神既是神與人之間的信使，又可被稱作賊人、騙子或陰謀家①。柏拉圖在《斐德若篇》中也認爲文字使人善忘，衹能是得到真實界的形似，掌握了語言文字好像就能無所不知而實際上一無所知，並且文字無力保護自己不遭受誤解②。歌德也曾慨嘆“語言的不完善和不完備”，不能很好地表達“遠離尋常人事的對象”，“衹得對他的對象削足適履，甚至歪曲或損毁了它”③。自從 19 世紀末尤其是 20 世紀以來，西方哲學由于反對形而上學，對于語言的局限性的認識幾乎成了共識。英美邏輯分析派致力于對語言用法的探討，歐陸人文哲學則主要致力于對日常語言的改造。海德格爾指出：“把語言從文法中解放出來成爲一個更原始的本質結構，這是思和創作的事情。”④ 在這樣一種背景下，西方文學界和哲學界都對如何利用語言並超越語言的局限性作了卓有成效的探索。就文學理論而言，俄國形式主義以及後來的布拉格語言學派對“陌生化”手法、“突出前景”、語言的自指功能等方面有一整套理論；新批評派對“比喻”、“反諷”、“張力”等方面也作了仔細的分析。現象學美學如羅曼英伽登的理論以及沃·伊塞爾的接受美學理論則對文本的“不確定性”與“隱在讀者”等方面有過很好

① 《批評的循環》，遼寧人民出版社 1987 年，第 1－2 頁。
② 《柏拉圖文藝對話集》，人民文學出版社 1980 年，第 168－171 頁。
③ 《歌德談話録》，人民文學出版社 1980 年，第 245 頁。
④ 《人道主義通信》，《存在主義哲學》，商務印書館 1963 年，第 88 頁。

的論述。就哲學而言，海德格爾于語言的鑄造最爲引人注目。他指出存在着一種比日常語言更爲原始更爲基本的語言，可以通過如下兩種途徑獲得。一是"認真傾聽希臘語言的語詞"①，通過必要的闡釋發掘出其本真的涵義，去除後世理解之蔽。他認爲古希臘人尚未受形而上學影響，因而他們的言語包含着對于存在的本真的領悟，通過對這些詞語的必要的詞源學闡釋，就可以使之重新具有道出存在之領悟的力量，所以他說："保護此在藉以道出自身的那些最基本的詞彙的力量，免受于平庸的理解之害，這歸根到底就是哲學的事業。"② 比如他在《存在與時間》中對"現象學"、"邏各斯"等語詞的闡釋就是如此。二是主張"詩意地言說"。因爲"詩是給存在的第一次命名，是給一切存在物的命名……它首先引出了對我們所討論以及日常語言中關涉到的一切的敞開。"③ 海氏在其後期哲學著作中，實際上就是試圖用這種"詩意的言說"來表述他對存在和世界的領悟。海德格爾希望通過恢復這種更爲本真的言說方式來擺脱形而上學的束縛，把語言從邏輯中解放出來，使人能够直契存在之領悟，而不是沉淪于"公衆意見"之中，無所不說而實無所說，人云亦云。至于德里達則通過解構語言意義來摧毁形而上學，甚至不惜在語詞上劃"×"以表示其没有任何意義。比如，他認爲，他所創造的語詞"différance"其實毫無意義。

中國傳統理論在如何超越語言這個問題上探討了數千年，反

① 轉引自喬治·斯坦納著《海德格爾》中譯本，中國社會科學出版社 1989 年，第 37 頁。
② 《存在與時間》，三聯書店 1987 年，第 265 頁。
③ 《荷爾德林與詩的本質》，《西方文藝理論名著選編》（下），北京大學出版社 1987 年，第 581 頁。

反復復，走過了曲折的道路，也積累了豐富的經驗。因此在這一方面，中國傳統理論有其不可被替代的價值和發言權。

中國傳統理論關于超越語言這一問題的基本原則是從表達與理解這一綜合整體的對話過程出發，探討如何既不簡單地拋棄語言又不被語言的不足所束縛的言説方式與理解方法，而其基本落脚點則是建立在人須對存在本身有直接的領悟這一原則之上。具體而言，就表達方面來説，表達必須有助于正確理解，就理解方面來説，理解一方面須盡量符合作者之原意，另方面又不能泥執語言文字，而須進入到言語文字之外的直接領悟這一層面之上。

正是從表達必須依賴于理解、有助于理解這一角度出發，中國古人在哲學方面提出了“正言若反”、“不斷否定”、“荒唐之言”、“隨説隨掃”等言説方式。顯然，這些言説方式都有一個共同的特點，這就是打破日常的言説習慣，使讀者能够從一個更高的角度更深的層面來思考和領會作者之所説。中國古人在文學方面則提出了以“意境”理論爲核心的言説方式，通過簡要的言詞，突出的“詩眼”，“虚實相生”的境界，深遠的“餘味”等引導讀者進入文本並以自身對于存在的領悟來與作者以心會心。因爲“道不可言”，“言不盡意”，所以無論如何表達，如何言滿天下，在本質上都不可能超越語言這一不足，惟一的辦法是通過表達喚起讀者使其進入文本，自覺超越語言，纔能在最終克服語言的局限。一句話，表達必須依靠理解，纔能達其目的，纔能超越語言。因此，對于表達來説，重要的不在于它説了多少，而在于它在多大程度上能有助于讀者理解。

而就理解來説，因爲言不盡意，也顯然不能拘執于表達，而應在正確理解作者所言之後更進一步，直契作者本心。因此，中

國古人提出“得意忘言”、“以意逆志”這一基本的理解原則。正如在表達上超越語言並不等于要放棄語言不用一樣，在理解上要超越語言即“忘言”，也不等于完全不管作者的表達而任意胡亂理解，而是强調站在作者所說的言辭之上更往前躍進。而理解的目的在根本上是與作者進行心與心的交流，是切身領悟人生之存在。因此，“得意忘言”在最終又必須歸結到“切己體認”之上。作者將切己體認所得的領悟通過言語這座橋樑傳達給讀者，讀者又通過切己體會而超越語言直契作者之本意。正是在“切己體認”中，言語的局限和不足被超越了，言語文字的目的也達到了。因此，對于語言的超越既是爲了更好地領悟存在，又必須建立在對存在的領悟之上。而所謂超越語言，也就是指使表達與理解能够順利地完成，能够最好地達到交流的目的，能够使人更好地領悟存在。

中西理論關于超越語言這問題的對話，其共識多于分歧。就共識來說，必須從對于存在的直接領悟這一角度來超越語言，必須擺脫言詞的束縛有助于理解等，是其大要。至于分歧，則主要表現在中國傳統理論從一開始就十分强調表達與理解不可分；中國古人曾經一度主張廢棄語言，像德里達那樣認爲語言毫無意義，但最終卻是通過語言來消除語言的不足。但這與其說是分歧，不如說是中國古人的卓識。在這一方面，西方理論同樣很有必要考慮甚至接受中國古人的理論成就。而就中國傳統理論來說，認真清理其成就總結其經驗，對于今天的中國學術話語建設，更有其巨大的價值。

第五節　中西語言問題對話的理論結晶

對話本身並非目的。我們之所以要組織這場中西理論關于語言問題的對話，主要是希望能通過對話爲我們在關于語言問題這一方面的學術話語建設打下基礎，鋪平道路，提供藉鑒。同時也是爲了能通過這個問題的視野，對中國傳統理論作一番清理總結並使之獲得應有的言説權力。因此，在這場對話終了，我們有必要對其進行總結並嘗試提取一些基本的概念、範疇以表徵我們對于這場對話的思考，爲建立中國現代學術話語提供磚瓦材料。

首先，關于語言與世界的關係問題。通過以上第一節以及隨後幾節的分析，我們看到，雖然没有辦法來徹底證明語言之外是否還有人的世界的最本質最基礎的部分，但如果我們承認語言就是人的世界的界限，我們也就必須承認語言對于人的世界，因而是對于人具有本體地位，這就不可避免地將導致語言的意義全不由人作主，語言將不能爲人傳達任何意義。人既然是由語言造成的，而語言的意義又是無限延擱和播散的，那麽，這實際上是宣告人的死亡，人生存在不可能有任何價值和意義。反過來，如果我們同意中國傳統理論關于這一問題的看法，即一方面承認語言對于人的認識和世界的巨大中介作用、組織作用以及基本的傳達功能，但另方面又堅决主張在語言之外尚有人的世界最爲基本的部分，即人存在着一種無言的對于存在的直接領悟，那麽，我們就不會因爲語言的局限性或獨立性而走向全盤否認語言乃至廢棄語言的道路，而是通過語言以及語言之外的“無言”的領悟來消除此種局限與束縛。這種理論既與我們實際的存在狀況相一致，

又不完全摧毁人的價值和意義。人文學科的研究固然是需要不斷“認識自己”，認識人，但一旦這種研究走向完全摧毁人的價值和意義，那麽，這種研究本身也同時被徹底摧毁和取消。人是不可追問地被抛入世中的，他必須依靠自己賦予自己的存在價值和意義纔能生存下去。人文學科研究的最終目的也就是爲人類尋求或者更恰當地説是建立存在的價值的意義，這種價值和意義必須有利于人類歷史的健康發展，有利于人類存在的健康發展。因此，人文學科與自然科學的一個重要的差異即在于前者所建立起來的知識體系精神世界既須具有客觀性，也須具有一種倫理價值即必須有利于人類存在，能够讓人們活得更好更安寧更健康，也就是説，人文學科的知識在客觀性之外還有一種人類存在的倫理學意義上的策略性。由此出發，我們必須策略地接受中國傳統理論關于語言與世界關係問題的看法。也就是説，必須首先承認在語言之外尚有人的無言的領悟。正是無言的領悟發而爲有聲的言辭，而語言由于其特有的揭示作用、組織作用、中介作用以及基本的傳達功能，一方面能使人們利用它進行交流，另方面它又在一定程度上制約着人的認識和思想。但由于無言的領悟作爲基礎，這種制約作用又始終衹能是處于從屬地位而不可能上陞到本體地位。也正因爲如引，我們纔可以從語言的根柢處使用它，而不是把一切意義和價值都摧毁，所以我們要在“辭令管其樞機”之上再標出“無言的領悟”這一概念。

其次，關于語言的意義與人的問題。由這一“無言的領悟”出發，就順理成章地得出如下結論，即語言的意義既爲人所賦予又爲人所需要。語言的意義是由人的“無言的領悟”而來，“無言的領悟”是語言有所説和爲什麽要説的基礎，甚至也是説給誰

聽的基礎。這就是語言的意義由人所賦予。同時，由于“無言的領悟”並不否定而是必然需要有聲的語言的言説，因此人也必定需要語言，需要語言來傳達這“無言的領悟”，所以説語言的意義也爲人所必然需要。既然如此，語言就不應是本體，而是一種人雖然不能隨心所欲地使用但能基本上控制的工具。這種工具的特質是人憑藉它可以奮力一躍而進入“無言的領悟”之中，而它自己卻已在人類的交流活動中以及奮力一躍中退隱。它的存在價值就在于它能通過自己的退隱而使人的意義顯現，也就是説，它在本質上是屬于人的。語言一旦不屬于人，它就不可能也不必要具有意義。西方理論尤其是索緒爾以至德里達的“差異原則”恰好證明了語言離開人就不可能再具有意義，而人當然不可能再利用不屬于人的語言來傳達和交流。力圖從語言自身的差異而不是從人的角度即從人的“無言的領悟”的角度來尋求語言的意義或本質，衹能是徒勞。因此，由“無言的領悟”這一點，我們還得再提出，語言是“筌蹄”。“筌蹄”這個概念一方面顯示了它屬于人的工具性質，另方面又揭示了人必須在“筌蹄”之上更進一步，即“得意忘言”，同時也表明了它作爲工具對于人的重要性，没有筌蹄人不能得魚兔，没有語言人也不可能交流和傳達意義。

再次，關于如何理解語言的問題。理解語言是理解語言的意義，而語言的意義是由人所賦予並且屬于人的。因此，理解語言在其實質上是理解作者之意。作者原意發而爲言辭，由于語言的局限和獨立性，文本之意有可能不同于作者之原意。但理解者通過正確的理解，在掌握文本之意的基礎之上，是可以把握作者原意之大旨的。因此，理解的目的首先是把握作者大意，而不是文本之意，因爲文本之意從本質上還是由作者大意決定的。由于存

在着“無言的領悟”，因此在理解中由俗學俗知所形成的偏見是可以而且應該去除的。之所以能够去除偏見，是因爲人可以以“無言的領悟”爲基礎來擺脱語言的束縛，克服語言的局限，與作者以心會心。也就是説，人能存在于超語言的境界。人首先是作爲人而對存在有一種超語言的領悟即“無言的領悟”，而這一點是雖千百載之前千萬里之遠人人所同的。可以説，正是“無言的領悟”決定了理解在本質上是可能的，理解的偏見之去除在本質上也是可能的。同時，理解的目的又不僅是理解作者之大意，更是求理之是，求切于理解者之己用，這就是説，理解不僅要求客觀性，而且要求實用性。這樣，由于時代殊隔，資料亡佚等原因所造成的理解不可能具有絶對的客觀性與理解又要求客觀性的矛盾，也就可以消融在理解的實用性之中，不再成爲不可解决的問題，而是成了不必解决不成問題的問題。理解的客觀性與實用性須依賴理解者反求諸己，親躬體認，即進入“無言的領悟”之中。這樣，我們又有必要標出“作者大意”、“切己體認”等概念或範疇。“作者大意”既表明理解的目的之一是求掌握作者原意，而不僅是文本之大意，又表明了理解的偏見是可以去除的，因而能够追問作者大意，能够使理解具有相對的客觀性。“切己體認”則體現了理解之所以在本質是可能的，是因爲雖古今遠近有殊，而人心則同，切己知己即能知人，切己體認也就是要進入“無言的領會”之中，以此來與作者以心會心，這是理解具有客觀性的根本保證；同時也表明了理解又具有實用性，客觀性與實用性相統一。無論是“作者大意”還是“切己體認”，都由“無言的領悟”這一基本事實所生發。

最後，關于如何超越語言的問題。語言是存在于表達與理解

這一整體過程之中的，同時，語言也是由“無言的領悟”所生發的，因此，超越語言衹能是在表達與理解這一整體之中利用語言自身和“無言的領悟”來超越。在表達中，必須利用理解來超越語言的不足和局限，因此，無論是“正言若反”、“荒唐之言”、“隨說隨掃”、“詩眼”與“意境”，還是重新恢復語言最初時所有的道出存在自身的能力，或者“詩意地言說”，它們在本質上都是有助于理解，呼喚理解來超越表達的不足。理解也必須依賴表達的這些言說方式和呼喚結構，但又必須在此基礎上更進一步，躍入“無言的領悟”，不爲言辭所束縛所拘執，而深契作者之本心。因此，我們在此有必要提出“得意忘言”這個範疇。首先它表明意不能離開言，理解必須依賴表達；同時也揭示表達必須依靠理解纔能超越語言；它還顯示超越語言必須進入“忘言”即“無言的領悟”之中纔有可能達成目的。表達是“得意忘言”的表達，理解是“得意忘言”的理解，表達與理解都必須以“得意忘言”、“無言的領悟”爲基礎纔能超越語言。

以上我們對中西理論關于語言問題的四個方面的探討作了一番總結。如果聯繫第一章和第二章來通盤考慮，事實上，我們就可以提出下列基本看法。

第一，語言的本質結構包含了表達（言說）與領會（理解）兩個方面。表達生于領會而又指向領會，歸屬于領會。衹有先有所領會從而有所說，纔能表達纔能言說。如果我們不把“語言”作廣泛意義上的理解，而衹是限定爲有聲的言說或形諸于文字的表達，那麼，使此言說之所以成爲可能的那種先行領會以及對此言說進行理解並超越之後所獲得的最高層次的領會（存在之道）就衹能是“無言的領會”或“言不盡意”的領會。承認這一點，

也就等于說語言不能全部覆蓋世界。

第二，從語言的本質結構出發，語言現象的發生實際上具有三個層次。第一層次是表達者的先行領會，第二層次是表達者的表達、言說，第三層次是領會理解此表達者的領會。第一層次和第三層次實際上都屬于“無言”（狹義的“言”）的階段，而衹有第二個層次表現爲可聞的聲音或可見的文字，總之是表現爲語言。第一層次即表達者的領會與第三層次即理解者的最後領會在大體上是一致的，這二者與第二層次的表達也是大體一致的。這也就是我們所承認的“作者大意”。第二層次即表達者的表達生于表達者的領會而又指向理解者的領會。衹有通過這樣一種本真的表達纔能真正超越語言而不是簡單地放棄語言或把語言認爲主宰人的上帝。也衹有憑藉語言而又超越了語言不爲言辭所束縛即死于句下的領會纔是一種真正的領會，纔能獲得最高境界的領會即對于存在之道的領會。這種本真的表達包含了以可能性言說可能性（以“立象以盡意”爲代表）、以現成性反對現成性（以“正言若反”、“以言去言”或“隨說隨掃”爲代表）、以現成性指向可能性（以“虛實相生”、“以少總多”、“詩眼”或言說之後的沉默等爲代表）等言說方式。而這種本真的領會則包括“虛心涵詠”、“精思熟讀”、“切己體認”與“得意忘言”等步驟。而這種本真的領會復又能够成爲另一本真的表達的先行領會。當然，作爲本真表達的先行的領會也可以不通過對他人的表達的理解而得，而直接從自身的存在境況體悟而得，而且這後一種先行領會更爲基本。不過，一般說來，這樣兩種領會是同時作爲本真的表達的先行領會的。因爲任何人都不可能完全隔離于世而不與他人共在，因而不可能完全生活在他人的表達之外，不可能不理解他

人。也正因爲這兩種先行領會必然糾纏在一起，纔會有錯誤的領會，因而也纔會有引起誤解、達不到言説目的的表達。

第三，也正因爲語言的本質結構是表達生于領會而又指向領會，語言作爲表達也就衹是人的“筌蹄”，人可以超越語言。因而，語言的意義最終不是由語言自己作主，而是由人作主，也就是由表達之前的先行領會與對表達理解之後的理解者的領會作主的，而這兩種領會在本質上是大體一致的（參見前面兩章的分析）。語言表達因而也就不僅是一種符號遊戲，而是屬于人的一種存在方式，它本質上具有一種意義。

這就是我們通過中西對話之後對于語言問題的基本看法。這裏必須指出的是：我們對于語言問題的這些基本看法雖然仍是採用了中國傳統理論的概念和範疇，但顯然在具體的内涵上已是包含了中西理論對于語言問題的基本探索了，不能視爲衹是對于中國傳統理論的簡單重復或改頭换面，换湯不换藥。同時，我們試圖以這樣一些基本看法來爲中國現代學術話語建設服務，也還衹是初步的嘗試，並非自詡爲金科玉律不可改動的了。事實上，建設中國現代學術話語，是一項宏大的工程，絶非某幾個人在一夜之間就能一蹴而就的。這項工程需要一代甚至幾代人的長期努力，纔可能慢慢地趨于完整和完善。

第三章　語言問題新話語的實際操作

我們在以上提出了關于語言問題的新話語。話語的生命力在于能够具有有效的可操作性。我們提出的這些基本看法是否具有有效的可操作性決定了這些基本看法是否正確從而是否有資格成爲中國現代學術話語的一部分。因此，在本章中我們要通過對于具體作品的實際分析，來驗證這些基本看法的生命力。

先須挑明的是：第一，對于一部作品可以有多種分析角度，我們這里衹從語言問題即表達與領會兩個方面這種角度來分析。第二，我們在以上提出了語言的本質結構是表達生于領會而又指嚮領會，語言的發生本質上具有先行領會、表達與對于所表達的東西的領會這三個層次。因此，在具體分析時，也必須依這三個層次來展開。但是在邏輯程序上稍有不同。因爲表達者的先行領會與理解者的領會事實上都是隱而不顯的，衹有表達即具體的言說這一層次纔是首先可以加以把握的。因此，我們具體分析時衹能採取這樣一種程序：以作者的表達即言說爲綫索，進行領會，然後再回復到作者的先行領會（這中間當然不可能完全符合）。第三，對于一種理論的檢驗不能隨便挑幾個例子來證明一下就可以了事，因爲這衹是一種不完全歸納。我們認爲，科學的辦法應該是，依照語言本質結構中的言說方式的三個方面（即上述三種言說方式）進行可能性的分析，衹有這樣纔能使所有的現實性都包含在這種可能性之中，纔能避免不完全歸納法的弊病。當然也必須指出，任何一部具體的作品都是有可能運用了多種言說方式

的，但我們爲了突出每一種言説方式的可能性，在分析時將祇側重某一種言説方式。第四，我們建立中國現代學術話語，不僅是爲了言説我們自己的東西，而且也是爲了中外文化之間的平等對話。爲此，我們將在分析中國文學作品的同時也打算分析一些外國文學作品。這種對于外國作品的分析，不是“以西釋中”的簡單逆轉即“以中釋西”，而僅僅祇是一種平等的對話。對話的平等性根據就在于，我們進行具體操作的理論，並非祇是中國傳統理論的簡單重復或重新包裝，而是中西理論對于語言問題的看法的融合。因此，在這裏，既談不上“以中釋西”，也談不上“以西釋中”。

第一節　“以言去言”

如上所述，對于像“道”那樣最爲精微深隱的東西實難直接用語言加以表達。文學家對于某種存在之道的有情緒的領會，有時也是難以言傳的。而恰巧正是這些難以言傳的人生感悟，是人們心中最爲深刻也是最爲切己的東西，因而就是本真的領會。正是由于本真的領會而産生了對此領會加以表達的三種言説方式，即以現成性反對現成性，以現成性指向可能性，以可能性指向可能性。我們在此首先分析用了第一種言説方式的作品，從而從一個方面來揭示語言的本質結構即表達與領會。

正如我們在第一章中所指出的那樣，以現成性反現成性從而指向可能性的言説方式包括“正言若反”、“以言去言”等名目，而其中又以“以言去言”運用得廣泛。《莊子》以及大量的佛禪典籍是其典型的例子。現在的問題是：文學家在遇到難傳之情

時，是否也會採用這種言説方式？這種言説又通向一種什麽樣的領會？而領會此種言説又需何種條件？

在中國文學作品裏，運用這種言説方式的例子實在不勝枚舉，此處姑以李清照《鳳凰臺上憶吹簫》一詞爲例。此詞上闕爲："香冷金猊，被翻紅浪，起來人未梳頭。任寶奩閑掩，日上簾鈎。生怕閑愁暗恨，多少事、欲説還休。今年瘦，非干病酒，不是悲秋。"作者在此明言"多少事，欲説還休"。爲什麽欲説還休呢？因爲"生怕閑愁暗恨"涌上心頭。這似乎看上去此詞中的女主人公並非有什麽東西説不出，而是不想説怕勾起愁恨而已。于是下面這句千古佳句——"今年瘦，非干病酒，不是悲秋"也就可以被翻譯成或者説等于：今年瘦，但爲相思。我們這樣來理解此詞，再理所當然不過了。比如陳德武《望遠行》："誰道，爲甚新來消瘦，底事懨懨煩惱！不是悲花，非干病酒，有個離腸難掃。"這明顯地化用了李清照的詩句並且對此"非干"、"不是"作了等于"離腸"的理解。但問題是，一旦像陳氏作了這樣理解並且這麽説之後，我們也就立即可以感覺到李清照的原詩與陳德武的這首詞有着天淵之别，優劣高下立見。這不僅是因爲説破了就乏味了，如錢鍾書先生《管錐編》所指斥的那樣——"取李語敷衍，費詞而作表言（與遮言相對——引者注），徒在鈍置"（中華書局 1986 年版第 554 頁），也因爲陳德武丢失了李清照原詞中的許多東西。"今年瘦，非干病酒，不是悲秋"事實上是一種"以言去言"的言説方式，是對"欲説還休"這種心態的描摹。"欲説還休"並非是能説清楚。"非干病酒，不是悲秋"可以説是邏輯學中的排除法，排除了"病酒"與"悲秋"這兩個原因。除此兩種原因外，所剩者當然可以是相思，是離腸難掃，但絶非僅

止于這一點，我們同樣也可以舉出很多原因，如牽念，擔心甚至怨恨、寂寞難耐等，但即使是加上了這些，也仍不能窮盡“今年瘦”的全部原因。在“非干”之前“生怕閑愁暗恨”一語實已表明，此種引起“瘦”的原因是隱蔽不顯的，是“閑”是“暗”，是突然襲來而莫可名狀的情緒與領會。因此，“欲說還休”實在是因爲不可能完全説清此種“閑愁暗恨”的感覺。因此，陳德武的詞意在深度上遠遠比不上李清照的詞意。不過，在李詞中，儘管是“欲說還休”，儘管衹用了兩個否定句式而根本沒有說出今年何以瘦的原因，我們卻仍然可以從這種否定中得到一些肯定的東西，這種肯定的東西就是包括“離腸難掃”在内的那種難以名言的閑愁暗恨，此中的具體内容，每一個有過與愛人或戀人相别離的經驗的人，無論如何都是能知其大概的。也就是説，“以言去言”與完全無言的區别就在于前者由某些確定的“否定”指嚮了某些雖不確定但知其存在的“肯定”，一句話，是通過反對現成性而指嚮可能性。而對這種可能性的領會則顯然又必須依賴理解者的“切己體認”。通過理解者的切己體認，至少可以得到作者的先行領會之大概，此即“作者大旨”。

通過以下對西方現代荒誕派戲劇的分析，也許更能有助于我們理解“以言去言”這種言説方式以及由這種言説方式所獲得的領會。我們此處且以貝克特的《等待戈多》爲例。在這個劇本中，我們幾乎可以在各個層次上發現“以言去言”的言說方式。首先，就作者貝克特與此劇本而言。貝克特 1956 年自稱：“從1950 年以來，我什麼也沒寫。至少我找不到有什麼東西可寫。”但作爲作者代表作的《等待戈多》這一劇本卻恰好寫于 1952 年，也就是 1950 年至 1956 年這一段時間中（以上和以下關于荒誕派

戲劇的有資料除注明外，都出自于《外國現代派作品選》第 3 册(上)，上海文藝出版社 1984 年版)。這表明，《等待戈多》整個地就是一種“以言去言”的作品。在幕次安排上，第一幕是“鄉間一條路。一棵樹。黄昏。”第二幕是“次日。同一時間。同一地點。”如果有第三幕、第四幕、第五幕……的話，也必定仍然是同一時間，同一地點。而情節也必定仍然是愛斯特拉岡、弗拉季米爾這兩個流浪漢以及波卓、幸運兒等人，也必定是在無聊的閑談中等待戈多，最後又被告知戈多“今晚不來了”，“明晚準來”。全無變化、發展，永遠都是一個樣。這種毫無變化和發展也就是情節安排上的“以言去言”，即通過後者否定前者，通過第二幕否定第一幕，通過“戈多不來了”否定等待戈多的整個情節。即使在對話上，也是“以言去言”。對話之間的不聯貫和荒謬不可解，全劇處處皆是。第一幕與第二幕的結尾都是：“愛斯特拉岡：嗯，咱們走不走？强拉季米爾：好吧，咱們走吧。[他們坐着不動。]”説走卻又不動，這實際上是一種互相否定。最後，在主題思想上，實際上也是“以言去言”，並没有説清等待戈多這事意味着什麼。劇本的主題一般認爲寫“等待”，但戈多是誰？爲什麼要等待戈多？這些都未表明。1958 年該劇在美國上演，導演問作者戈多到底代表什麼，貝克特回答説：“我要是知道，早在戲裏説出來了。”因此，綜觀全劇，貝克特確實可以説，他“什麼也没寫”。因爲運用了“以言去言”的言説方式，一切所説都被否定了。事實上，我們甚至可以説，整個荒誕派戲劇都是“以言去言”。但另一方面，這種“以言去言”的作品難道僅僅衹是一種符號游戲，或“零度的寫作”嗎？答案顯然是否定的。事實上，西方人正是通過這種“以言去言”的荒誕派戲劇

表達和領會了人生存在境地的荒謬和無意義。也就是說，即使無意義也是一種意義。“無”是不能直接加以言說的，但通過“以言去言”，否定了“有”也就表現了“無”。而這可以說是人們對于荒誕派戲劇的共識。那麼，人們對于荒誕派戲劇的這種認識又是由何而來的呢？難道不正是因了這種“以言去言”的作品而領會到了本已存在自身和周圍的荒誕和無意義嗎？而這種領會不正是一種切己體認嗎？所有荒誕派的戲劇其實都可以用一句話來概括出其共同的主題，這就是阿爾比所謂的：“荒誕派戲劇是某些存在主義和存在主義之後的哲學概念的藝術吸收。這些概念主要涉及人在一個毫無意義的世界裏試圖爲其毫無意義的存在找出意義來的努力。”（《哪家劇派或是荒誕戲劇?》）這可以說是每一部荒誕派劇作的“大旨”。

通過以上分析，可以看出，不可說者可以通過“以言去言”的言說方式來言說。這種言說方式通過前言由後語否定、抵消而否定了任何一種屬于可以直接用語言來加以“盡意”的現成性事物。但另一方面，在現成性的互相否定中，一種雖不可確定但顯然是存在着的可能性作爲不可言說者而顯現出來了。因此，“以言去言”可以說是通過否定“有”而顯出“無”。而對這種“無”（不是没有，而是不能以名言盡意者）的領會則顯然衹能通過理解者對于自身存在境地的切己體認來完成。這種領會與作者表達之前的先行領會可能不會完全一樣，但卻是大體相符的。導致這種切己體認的領會的，又正是這種不斷否定的“以言去言”的表達。

第二節 “得意忘言”

對不可言説者的第二種言説方式是通過現成性指向可能性，其最具代表性的類型是不言，或“忘言”。這裏必須辨明的是，此種不言或“忘言”的言説方式並非一言不發，完全沉默，而是在説了許多之後，最後要言説那不可言説者時，即表明自己不能説，説不出。這裏實際上通過這一標明的“説不下去了”來否定前面已説的現成性，從而指嚮可能性，引人領會。

讓我們首先來領會陶淵明《飲酒》第五首一詩，通過此詩來説明“忘言”這種言説方式以及領會這種言説的特點和條件。全詩如下：

結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山；山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。

詩人明確指出：“此中有真意，欲辨已忘言。”在這裏，“忘言”兩句，有其出處，這就是《莊子·知北遊》中“知”問道于“無爲”，“三問而無爲謂不答也，非不答，不知答也。”又問狂屈，狂屈説：“唉！予知之，將語若，中欲言而忘其所欲言。”此後黄帝評此二人説：“彼其真是也，以其不知也；此其似之也，以其忘之言也。”淵明此詩所謂“忘言”，當包括“不知答”與“忘其所言”兩義，也就是説：不能用語言表達出來，也不必用語言表達出來。這不能也不必説出來的就是“真意”。此“真意”

是什麽呢？詩人無以言之。但詩人雖然没有將“真意”用語言講出來，然而卻把産生此種“真意”的境况描繪了出來，即把“此中有真意”的“此中”描繪了出來。這就説明，“忘言”的言説方式是建立在已有所言説的基礎之上的，而並非一上來就是沉默。

正是通過作者在忘言之前所説的“此中”，我們可以大致領會到作者所忘言的“真意”。那麽，這“此中”是什麽呢？詩人説，此中是這樣一種存在境况：“結廬在人境，而無車馬喧”，“採菊東籬下，悠然見南山；山氣日夕佳，飛鳥相與還”。而之所以有這樣一種“此中”之“境”，則在于“心遠”。正是因爲“心遠”，詩人的存在之境“偏”離了充斥着喧吵和忙碌的常人之境，是歸屬于一種本真之境。在這種真境中，悠然自得，與萬物和同一體，而又不執着于一己之私。“悠然見南山”之“悠然”、之“見”（而不是有意地“望”、“搜”）可以看出詩人之自得；在此自得之心境中，一切都顯得這樣親近，一切都無異于己。能欣賞日夕之山氣（“佳”），能因飛鳥相與還而感到天地之間的安详平和。一句話，“此中”之境是歸屬于天地萬物，與天地萬物親密無間的“真境”。“此中”之“真意”即是因處于此“真境”而有情緒的領會。這種真意就是“得道”、“安道”之際的情緒感受。對于這樣一種“真境”、“真意”，確實是説不出也不必説，確實是“欲辨已忘言”。我們以上對于此種“真境”與“真意”的分析和領會也是不甚清楚，無以名言的，但我們卻因自身的存在體驗而可以領會它。我們或許不如淵明之“心遠”，所得之“真意”也可能不如淵明所得之深切，但無論如何，我們確可領會到此中確有“真意”在。總之，我們因了作者忘言之前的言説而能領會

到作者所忘言者之大概。這種領會依賴于理解者自身對于作者所描述的和自己所有的存在境地的體驗。

我們還可以舉但丁《神曲》中的一個情節來説明此種不言之言的言説方式與領會。《地獄》第5篇中講到弗朗契斯卡（Francesca）回憶她和保羅（Paolo）戀愛經過，她説和他同讀傳奇，漸漸彼此有情，後來讀到一個角色爲男女主角撮合，“那一天，我們就不讀下去了”，她也不講下去了。這裏弗朗契斯卡不講下去了，不僅表明她不願再講下去了，而且也實在是因爲她無法説清當時自己與保羅兩情相悦時的那種情景，那種感受。這種情景和感受是那麼美好，任何語言都不能很好地表達。這一不説，就是“忘言”，就是“不言之言”的言説方式。但我們同樣可以通過此“不言”之前的言説所造成的此中之境來領會到那一天男女主人公的情形和感受，即使我們自己也不能用語言把它説清楚。在這裏，“作者大旨”也同樣是可解的。

通過以上分析，可以看出，“忘言”這種言説方式是通過在“忘言”之前的言説把理解者引到所忘言者。理解者則通過對于忘言之前所言説的存在境況的切身體驗、通過自身經歷中類似的存在體驗來領會此所“忘言”者。由這種言説方式所引起的領會同樣也是一種存在的可能性，而絕非一種現成性。

第三節　“立象盡意”

對于不可言説者的言説方式之第三種類型是，用具有可能性的意象來指引那不可言説的可能性。意象不像概念那樣抽象、概括和確定，而是具體豐富帶有情緒的，它本身就是一種難以言盡

的可能性。用此種可能性表達人生存在中之最深微的“道”、“意”這樣的最高可能性，是文學作品最爲主要的言説方式。在中國古典文學作品中，更注意由全體意象形成的意境。此種意境是一種以藝術形式表現的人生存在的一種本真可能性，它不是一種事物，衹是一個人在其中可以領會到某種本真的存在意義與價值，因而獲得了某種存在可能性的世界、境域、場所。意境突出地展現了不可説者作爲不可説者顯現的方式。

關于這種言説方式及其領會的分析，就我所見者，在中國古代文論家中當首推葉燮《原詩》。此處我們即藉助葉氏對于杜詩的分析來説明之。葉氏舉出杜甫《玄元皇帝廟作》“碧瓦初寒外”爲例，認爲這實際上是用意象表現了“不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情”，是思維路絶、言語道斷之際的不可言説者。因爲若依常理，寒豈可分内外？碧瓦豈可獨居此無處不充塞之寒氣之外？“使必以理而實諸事以解之，雖稷下談天之辨，恐至此亦窮矣。”但是，另一方面，如果我們“設身而處當時之境會”，則衹覺此五字之情景，“恍如天造地設，呈于象，感于目，會于心。意中之言，而口不能言；口能言之，而意又不可解。劃然示我以默會相象之表，竟若有内有外，有寒有初寒，特藉碧瓦一實相發之。有中間，有邊際，虚實相生，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然也”。總之，“意象”此一言説方式，以其虚實相生，營造一種特別的境界，而可以使人入于冥漠恍惚之境，因有見無，因實見虚，而此無何嘗又不爲至有，此虚何嘗又不爲至實，此無此虚即不可言説者。此不可言説者之顯現爲不可言説者，即賴“意象”以及由它所形成的“境界”的有無互立、虚實相生，一句話，賴其爲可能性的言説方式；此不可言

説者之被領會，又端賴領會者入于意象之境，結合自身的存在體認，而因有見無，由實至虚。

由于意象本身就是一種可能性，因此由意象所言説者就可能具有許多種領會。在這方面可能要首推李商隱《錦瑟》一詩。此詩歷來没有確解，有名的解釋也至少有十幾種，人人言殊。元好問《論詩三十首》中曾説："詩家總受西昆好，獨恨無人作鄭箋。"而之所以如此，即在此詩之意象之間因無明顯的聯繫而有衆多種類的可能性。但無論如何領會，詩中所彌漫的那種惆悵之情卻無可否認。從這個角度看，此詩之大旨不妨被領會爲對悵惘之情的言説。人生存在，悵惘之情是其主題之一。也正因爲如此，筆者歷來都十分喜愛李商隱此詩，因爲它表現了那種欲説還休，惘然難明的人生體驗。人人都可聯繫自己的存在體驗與人生經歷而使此悵惘之情具體化。

西方現代詩尤其是印象派詩也常利用"意象"此種言説方式或言説那種難以用概念來表達的存在體驗。比如龐德的《地鐵車站》一詩，僅衹兩句："人群中這些面孔幽靈般顯現；濕漉漉的黑枝條上朵朵花瓣。"（杜運燮譯，見袁可嘉主編之《歐美現代十大流派詩選》，上海文藝出版社 1991 年）這裏，通過濕漉漉的黑枝條上朵朵花瓣這個意象，就把在地鐵車站那種潮濕、昏暗、擁擠等情形鮮明地表現出來了，而同時又包含着詩人對此場景的某種難言的情緒，這種情緒通過花瓣這個本來是美好的意象而反諷式地體現了出來。但作者這種情緒是很複雜的，厭惡之中未嘗又不帶有某種嘲弄的意思，甚至還帶有以醜爲美的意味。總之，這種情緒我們可以通過此一意象而有所領會，尤其是聯繫到自己在類似車站這種場合的存在體驗，就更有領會，但又似乎也不可能

用語言來把這種領會完全表達出來。這就是意象這種言說方式的功用，它把難以盡言者以難以盡言的方式表現了出來。而對于此種言說的領會則顯然是必須依賴于領會者自身的存在體驗。我們雖然也不能用語言把這種領會完全表達出來，但確知自己領會了。

以上我們依照語言的本質結構，從三種不同的言說方式入手，由言說而至領會再到作者的先行領會，對于中外一些文學作品進行了具體分析，驗證了我們在以上提出的關于語言問題的新話語。事實證明，這種新話語對于具體的文學現實是基本上適合的，因而是有實際的可操作性的。當然，這並不就表明我們的看法已經完美無缺了。事實上，一種新的話語的建立，必須經過許多人長期的努力和探索纔可能達其目的。我們此處，顯示的衹是一條探索的路徑。我們最多也衹可能是“在途中”而已。目前的情形決定了我們的任務還衹可能是尋找一條建設中國現代學術話語的路，並且，這條路是否能通達目的地，衹有當我們走在這條路上纔知道。

第二编　以少總多：詩性智慧的和弦

引　言

中國文論"以少總多"説作爲一個理論命題始見于劉勰《文心雕龍·物色》篇，但作爲一個歷史概念積澱着中國獨具東方特色的詩性智慧卻已走過了幾千年的漫長歷程。和諸多其他命題如"虚實相生"、"言象意道"等一樣，"以少總多"説也具有原創性，它植根于中國具象思維的沃土，因詩性智慧的滋養而得以發展，隨歷史的遞嬗終至進入中國文論基元系統，規定着中國文論的價值取向，決定着文論諸範疇（如比興、含蓄、繁簡等）的精神内涵，爲塑造中國文學的文化品格做出了重大貢獻。但是，這樣一個重大的理論命題長期以來卻默默無聞，學術界很少有人提及，在中國文論發展史上也沒有相應的地位。如郭紹虞著《中國文學批評史》（1979）、王運熙、顧易生著《中國文學批評史》(1985)、《辭海·文學分册》（1981）、《中國大百科全書·中國文學》(1986）等專著詞書都未見對這個命題的闡發説明；李澤厚、劉綱紀主編的《中國美學史》（1984）以及其他一些美學專著均

未對此進行討論；近年有學者開始注意到這個問題，也衹是淺嘗輒止，鮮有人擘肌析理，進行深入的挖掘，如青年學者祁志祥著《中國古代文學原理》(1993)，在“中國古代文學理論的方法論”這一章中辟專節討論“以少總多”説，但冠以“思想感受的表述方法”之副題，可見還衹是將其作爲中國古代文論的一個方法論命題進行考查，並未看出這個理論命題的基元性質及其本體論意義，尚未掘出“以少總多”説的實質内涵，其理論意義自然有所限制。另有著名學者徐中玉主編“中國古代文論專題資料叢刊”，其中的《藝術辯證法編》(1993) 辟有“一多”一章，徵引自先秦至明清諸家之説，以廓清“一多”之説作爲中國古代文論藝術辯證法的一個重要範疇及其歷史的發展軌跡，但未見任何討論，更值得注意的是，將“一多”説放在《藝術辯證法編》裏，説明編者也還衹是將其作爲一種“方法”看待，遑論以中國古代文論的基元命題視之並作深入開掘。綜觀學術界現狀，再考慮“以少總多”説的實際理論價值，本編將中國文論這個具有原創性質的基元命題納入學術視野，考察其歷史沿革、發展脈絡，深掘其深刻的理論内涵並輔之以東西方具體作品的批評實踐，以檢驗該命題在中國文論乃至世界文論系統中的滲透力和兼容性，另一方面想藉此爲中國文論研究拓開一個新的局面，提高中國詩學與西方詩學進行平等對話的能力，奠定中國文論在世界文論體系中應有的學術地位，以豐富和發展世界文論，爲中西視野的融會做出貢獻。

“以少總多”旨在“一言窮理”，思者“流連萬象”“隨物宛轉”，之後“聯類以窮”“類聚群積”，因殊相抽出共相，“求諸約言”，以窮盡物貌。“約言”源出“博觀”，因共相而可涵括“萬

象”，通觀之下“情貌無遺”，故此這“少”應是“共相”（窮理）和“約言”（一言）的有機統一。由于文明的遞嬗，歷史的輻射，作爲文論基元命題的“以少總多”説積澱愈加豐富，因“文約事豐”而可指精言狀物的指涉觀，因“簡言達旨”而可指精言摹道的形上（原道）觀，以方法論而言可指精言歸類的歸約（統攝）觀或精言喻象的具象觀，納入認識論系統又可指精言抽象的本質涵括觀，誠如該命題潛在的暗示，真正做到了“以少總多”，豐姿摇曳，“類聚群積”，“萬法歸一”，不復冗言。

“以少總多”説發軔于新石器時期，歷3000多年延續至戰國時代，因“神農耕而作陶”而有陶器紋飾，經演化遂有“幾何文”，表現爲“模擬”和“積澱”兩種假説，通過寫實手法“精紋狀物”，具象思維已具雛形。自春秋以降，《易傳》基于“一多”對應關係，以卦爻符號爲原型，“範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺”（《繫辭上》），澤被後世因有南朝梁劉勰之謂“並以少總多，情貌無遺矣”，倡導“乘一總萬，舉要治繁”（《總術》）或“簡言達旨，變通會適”（《徵聖》），認爲“物色雖繁，而析辭尚簡”（《物色》），命題得以確定，繼之以唐宋，“略小存大”説呼之欲出，確認“文約事豐，此述作之尤美者也”（劉知幾《史通·叙事》），延及宋代“尚簡”精神臻至成熟，與“含蓄”、“蓄意”、“藴藉”諸説交相輝映，豐富和發展了“以少總多”説，該命題遂承前啓後，正式進入中國文論基元系統，並“法”治六合，塑造出中國文論獨有的文化品格，卓然獨立于異質文化抑或文論命題，殊爲中國文論之物質，其價值不讓西方，待重放異彩，則縱横捭闔，古今中外皆可予以觀照解説，是謂“大象”（老子語）也。

當然，基于歷史的發展，“以少總多”說自當是價值預設或文化滲透的結果，擇其要者，一爲始自新石器時代的“尚象精神”，一爲肇自《易經》的“尚簡傳統”。前者觀物取象以“窮天地之變”，後者“乘一總萬”以求微言大義，都植根于無窮的物象與有限的語言表達這一永久的藝術困惑，從“言不盡意”的無奈變爲“以少總多”的自覺追求。可以說二者分而言殊，合則爲一，尚象旨在“抽象”——抽取自然之象，“仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥羽山川”，博觀約取，以“大象”統攝諸象，貫通萬象之本質，終以“共相”出之，“一言窮理”，這與“尚簡傳統”形殊義合，不同之處衹在“尚象”重“象”，意在“象”之本體，“尚簡”卻“求諸約言”，以簡馭繁，重在語言形式；前者體現了詩性智慧，後者體現了詩性智慧的言說方式，二者同歸于中國文論的元命題“以少總多”說，共同奏響了詩性智慧的和弦，不啻是中國具象思維與象徵哲學二者的有機統一。

毋庸置疑，“以少總多”說原本是一種思維方式，它尚象崇簡，建立在人與自然原始和諧的基礎之上，體現出了詩性智慧的特質，自然也與中國哲學“天人合一”之有機宇宙觀息息相關。自然，“天人合一”是以天地分野終而“天人感應”（董仲舒語）爲其前提的。“天人觀”發軔于先秦，至漢代思想家提出宇宙生成的見解，以元氣爲宇宙的最高本原，認爲天地萬物“俱稟元氣”，“太極元氣，函三爲一”，此中已含有“以少總多”說的理論因子；而老子《道德經》42章稱“道生一，一生二，二生三，三生萬物”，正好與此論一脈相承。值得注意的是，“太極元氣，函三爲一”已將“一”看作世界的本原，宇宙初萌的表徵和“道”的直接表象，因此“天人合一”指歸爲“道”，“以少總多”

這“少”或“一”或“三”，但“函三爲一”，“萬物得一以生”，萬象因一得顯，“以少總多”說因之而具有了深邃的哲學內涵。不過，從文論傳統着眼，尚象崇簡皆“見乎辭”(《繫辭下》)，然“今之所謂文者，古之辭也”(司馬光《答孔文仲司户書》)，據劉安稱“文者所以接物也”(《淮南子·謬稱訓》)，與《繫辭下》“物相雜故曰文”異曲同工，這相雜之物一指“道之文”——宇宙結構，一指“人之文”——審美結構，前者以“象”類之，後者以“意”出之，故此“天人合一”實則“意象合一”，詩性智慧源出于此，遂成爲尚象崇簡精神的哲學基礎，再假以推演，“以少總多”或可易作“乘一總萬”，以大道統攝萬象，因“萬象”可以《易傳》“天、地、人”三才予以涵括，“函三爲一”，則“以少總多”真可以做到“情貌無遺矣”(《物色》)。

應該指出的是，有豐富哲學內涵的“以少總多”說作爲一種思維方式以具象爲其特點，與收斂式的演繹法不同，它大致類同于歸納法，以發散式思維向外擴展，“精騖八極，心游萬仞”，“流連萬象”，意在“簡言達旨”，則“天下之理得矣”(《繫辭上》)。乍一看去這似乎也是一種抽象思辨過程，但這種抽象均以經驗性物象統攝衆象（老子謂之“大象”)，源于一系列具象事物的排列，通過內心的直覺（頓悟、妙悟、覺悟）或者“心象”作抽象運動，具有很强的寫意性，可稱之爲“具象的抽象”，充分體現了東方民族原初時代的渾融性特徵，是詩性智慧獨具魅力之所在。正如維柯所説：“推理力愈薄弱，想象力也就成比例地愈旺盛。”(《新科學》，98頁）在通常情況下，詩性語句愈把握住殊相就愈確鑿可憑，此系具象思維之要旨，與西方的純思思維不同，它體現爲知性智慧，認爲哲學語句愈陞向共相就愈接近真

理。

至此，經過論證可以得知“以少總多”説具有如下特徵：

1. 它是中國文論的元命題；

2. 它植根于中國具象思維的沃土，是具象的抽象，有别于西方的純思抽象；

3. 它是尚象崇簡兩種精神的有機統一，體現出了詩性智慧的特質；

4. 它以直覺感悟作抽象運動，具有很强的寫意性，是一種發散式思維；

5. 它是詩性智慧的代表，因此詩性語句力求把握殊相（不以陞向共相、接近真理爲目的）。

第一章　“以少總多”説的歷史發展

“以少總多”説假手劉勰而在《文心雕龍·物色》篇裏得以定名，它承前啓後，濫觴于遠古，遵循中國獨有的詩性致思方式，又經過歷史的積演，理論肌質日益豐滿，既兼收並蓄，又輻射滲透，深深地植根于中國藝術的土壤，本身就是歷史遞嬗的產物，同時又爲中國文論的歷史發展做出了獨特的貢獻。劉綱紀先生認爲：“中國古代各門文學藝術的具體理論，基本上是在魏晋南北朝時期建立起來的。”（《中國哲學史通覽》，157 頁）“以少總多”説自不例外，但是這個過程卻十分漫長。在宏闊的歷史背景下，“以少總多”説從發軔、發育，到成長爲涵攝藝術創作本質與規律的重要理論命題，其間凡數千年，既是先民原始文化經驗的凝

結，又是具象思維滲透影響的結果，同時詩性智慧作爲中國文化藝術系統的内驅機制也在其中發揮了巨大的作用。故此，在探討“以少總多”説歷史發展的同時，必須將先民的文化經驗納入研究視野，因爲正是在這個基礎之上衍生而出了中華民族的共享文化價值，以豐厚的文化資源澤被後世，“以少總多”説植根于這樣一種文化土壤，其中自然凝聚着先民的文化經驗，因此作這樣的歷史呈示很有價值。從中我們將會看到，作爲文藝創作規律的本質規定，“以少總多”説發軔于遠古，成熟于《易經》，定名于劉勰，至歷代均有發展，但已是本質規定的多維呈示抑或表象凸出，而非規律本身質的轉换。

第一節 “以少總多”説的萌芽與發軔

粗略地講，“以少總多”説通過指涉觀表徵着人與自然的某種關係，衹不過這種關係經過思維的過濾，已納入認識論系統，早已超越主客關係的自然坦陳，帶有强烈的知性色彩，既是智慧的産物，又是載道、明道、體道的工具。這種渾融性思維特徵從哲學上看體現爲“天人合一”的自然宇宙觀，從文藝創作規律看體現爲“一多對立”，終而“以少總多”，在“總”的過程中融爲一體。但是合一的前提是二分對立，在遠古初民的眼裏就是人體自然之間的相互關係，這是人類思考和面臨的一個永恒主題，當然也是“以少總多”説發軔之初的重要起點。馬克思、恩格斯曾經指出：“任何人類歷史的第一個前提無疑是有生命的個人存在。因此第一個需要確定的具體事實就是這些個人的肉體組織，以及受肉體組織制約的他們與自然界的關係。……任何歷史記載都應

當從這些自然基礎以及它們在歷史進程中由于人們的活動而發生的變更出發。”（《德意志意識形態》,《馬克思恩格斯全集》第3卷，23－24頁）基于這樣一種認識，研究“以少總多”説的歷史發展當然也必須以原始初民的自然基礎亦即他們與自然界的關係作爲出發點，並進而研討在這個自然基礎之上發展起來的文化形態、思維特徵，以及“以少總多”説的萌芽與發軔。

殷商西周時期中華民族開始告别野蠻時代而步入文明時代的大門，神本社會遂逐步讓位于人本社會，巫史文化也得到了長足的發展。巫史們文史哲匯通，同時也觀天文、測地象、研人體，他們視野開闊，取精用宏，書史傳古，是最早的史學家，載文記言，是最早的文學家，經天緯地，又是最早的哲學家。由于有了他們，這纔有了發現于殷墟書契之上的甲骨文，而人類社會正是“由于文字的發明及其應用于文獻記録而過渡到文明時代的”。（《馬克思恩格斯選集》第4卷，21頁）應該説文字的創制過程也是“以少總多”式思維方式的物化過程，自“黄帝之史倉頡見鳥獸蹄沆之跡，知分理之可相别異也，初造書契，百工以義，萬品以察，蓋取諸決。”（許慎《説文解字叙》）據説倉頡“窮天地之變，仰觀奎星圜曲之勢，俯察龜文鳥羽山川，指掌而創文字”。《漢學堂叢書》輯《春秋元命苞》從此這種思維方式因文字的建立而得以强化，積澱下來，幾成民族文化基因，因爲“大致説來，漢字就是由原始社會晚期已經普徧存在于陶器之上的抽象符號和概括式圓形符號這兩種表意符號分化、質變、創新而産生出來的”。(馮天瑜等《中華文化史》，311頁）實際上也衹有憑藉這種具象化的抽象運動對衆多的客觀物象進行概括纔能實現“以少總多”，以共相涵括殊相，而在文字創制過程中所表現出來的具

象思維、尚象傳統、因象明道體道、融道象于“象語”以一身等特點已經具有强烈的詩性色彩，也爲“以少總多”説逐步走向成熟鋪平了道路。爲研究漢字的創制規律，劉歆、班固、鄭衆和許慎等人曾對漢字結構進行解剖，最後總結出“六書”，爲此甲骨文亦曾提供了大量例證，可以看出以上特點之端倪。甲骨文上承陶符，下啓金文，其字象形。就具象思維而言，“象形”尤爲重要，因爲這是具象式的抽象運動對客觀物象予以概括的結果。值得注意的是，漢字創制過程中處處體現着尚象精神，比如六書中的象形、指事、會意三種方法説明漢字的前身就是原始圖畫，因爲衹需將圖畫形式改爲綫條即成象形字，但由于象形字衹能體現簡單的物象，在此基礎之上進行抽象運動便很困難，因此又以符號代替圖畫，或在象形基礎之上再加符號以構成指事字，不過由于指事字也有形象不够鮮明的缺陷，加之客觀物象紛紜複雜，因此又有將兩個以上的形象排列起來的做法，以擴大漢字統攝物象的範圍，這就構成了所謂的會意字。許慎評六書，認爲“象形者，畫成其物，隨體詰詘，日、月是也；指事者，視而可識，察而見意，上、下是也；會意者，比類合誼，以見指撝，武、信是也。”尚象之心溢于言表。鄭樵《通志·六書略》以象形内容細分六書，亦將尚象精神發揮得淋灕盡致：

天物之形——如日、月、雲：
山川之形——如山、廣、厰；
井邑之形——如井、丹、田；
草木之形——如未、木；
人物之形——如人、面、首；

鳥獸之形——如鳥、烏、羊、牛；

蟲魚之形——如魚、蟲、龜；

鬼物之形——如鬼；

器用之形——如弋、戈、瓦、几；

服飾之形——如衣、巾、帶。

這樣的分類明爲探討漢字的創制規律，實際也觸及到了具象思維模式，其内在精神與劉勰“並以少總多，情貌無遺矣”之説暗合，因爲一字即是一象，一象又是衆多物象的共象，通過具象的抽象運動，“以少總多”成爲可能，遂使“情貌無遺矣”。

從新石器時期的幾何文、初民的原始宗教崇拜、夏代“九鼎以備百物”及至殷西周以漢字作爲共象涵括物象，這一段歷史掃描以先民的自然基礎、天人關係和實踐活動爲出發點，討論了“以少總多”説的萌芽與發軔，從中可以看出具象思維與尚象精神亦與之相伴相生，同時也爲“以少總多”説成熟于《易經》打下了堅實的基礎。

第二節　《易經》與“以少總多”説的成熟

殷人篤信龜卜，周人卻多用占筮，二者相比，唯有後者被視作是一種進步。前者觀龜象，後者計筮數；鑽龜取象其裂痕自然成紋，而卦象卻是通過計算蓍草之數，按照一定的變化規則推演而得；龜象一旦形成，據其卜兆即可斷出吉凶，而卦象形成之後則須經過分析推理方可定出吉凶，較之龜卜，具有更大的靈活性，思維特點已很突出。王夫之認爲，龜卜“多寡成于天心，不

測之神，鬼謀也”，而占筮“審七八九六之變，以求肖乎理，人謀也”。(《周易外傳·繫辭上傳》) 可見“鬼謀”成于無心，“人謀”審變以“肖乎理”，占筮的過程伴隨着抽象思維，因此不斷發展，終至推衍而出博大精深的《易經》哲學體系。而這種哲學體系的内在肌理有三個特點，一是占筮由神秘的數字驅動而取代了卜兆，二是占筮過程伴隨着人的具象式的抽象運動，三是通過卦象本身體現了天人關係。這種生理肌質于“以少總多”説的成熟至關重要，可以看作是前此“以少總多”式思維模式的延伸與發展。

通觀《易經》文本可以發現使用了兩種符號，一種是卦爻符號，另一種是漢字符號，其中又存在着三種以“以少總多”爲其特徵的意義層面：卦象與其所指是第一意義層面；卦爻辭與卦象構成第二意義層面；《易經》與卦爻辭、卦象之間形成第三意義層面。

《易經》的六十四個卦形是由——和－－兩個符號排列組合而成的。關于這兩個符號的起源歷史上有許多種説法，像“太極説”、“河圖洛書説”等等，經過近代學者的考證，已被證明是虚妄之詞。根據近年出土的考古材料，有學者認爲卦爻符號應起源于原始社會時期的刻劃符號，尤其是－和∧這兩個符號就可看作是——與－－兩個符號的前身，因爲它們有考古資料作證，而且與西安半坡、臨潼姜寨等地出土的陶符相似，因此郭沫若先生認定：“這些刻劃文字，很明顯地和彩陶上的刻劃符號是一個系統。”(《古代文字之辯證發展》，《考古學報》1972 年第 1 期) 據考證，從字形來看，－和∧這兩個符號等于古代的一和六，進入《易經》以後轉爲卦象——和－－，這兩個符號以後又經歷了如

下的演變過程：

1. ——表示一

　– –表示六

2. ——表示一和三、九、……

　– –表示二和四、六……

3. ——表示奇數

　– –表示偶數

這樣就形成了《易經》以"以少總多"爲其特點的第一個意義層面：

象（能指）	數（所指）
——	奇
– –	偶
☰	奇奇奇
☷	偶偶偶
☳	奇偶偶
☴	偶奇奇
⋮	
䷀	奇奇奇奇奇奇
䷁	偶偶偶偶偶偶

前面説過，《易經》内在肌理的一個特點是，其占筮由神秘的數字驅動而取代了卜兆，但是占筮的結果卻僅僅是一些表示數的符號排列，在古人看來這種排列就是神靈提供的一種物象，祇有通過巫師利用卦辭和爻辭對六十四卦和三百八十四爻配上爻作

出解釋纔能使占筮者得到答案。六十四卦配上卦辭，三百八十四爻辭，遂使這套符號系統井然有序，借助于漢字符號的提示作用，卦爻符號從此便擺脱了數的羈絆，而具有嶄新的意義。在卦爻辭的作用下，卦爻符號的所指發生了變化，由原始的奇偶數變成了物象，從而拓展了卦爻符號的意義空間，提高了自身的解釋自由度。應該説，《易經》中卦爻符號所表示的"物象"經過抽象運動的整飭，便超越了個别物象的局限而具有了同抽象思維中的邏輯範疇一樣的功能，具有極强的統攝力，而使一個卦象指代諸象，這樣就形成了《易經》"以少總多"的第二個意義層面。

《繫辭下》云："古者包犧氏之王天下也。仰則觀象于天，俯則觀法于地，觀爲獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，于是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。"八卦是"易"最原始的形式，用以象徵宇宙萬物，但是宇宙森羅萬象錯綜複雜，于是伏義再將八卦重叠，推演而成六十四卦，後有《十翼》問世，傳爲孔子口述，儒生附加，用以解易釋義，通論一經，不過最值得注意的是《易傳》，因爲它以卦爻符號爲原型，運用象徵、引申等手法，建立起了《易經》"以少總多"的第三個意義層面。

原型相當于馮友蘭先生所説的"代數公式"。他説："這些公式用一些符號表示出來，對于數目字來説，這些公式衹是些空套子。正是因爲他們是空套子，所以任何數目字都可以套進去。我們説周易可稱爲宇宙代數學，就是這個意思。"（《周易縱横録》，7頁）在《易經》中，——和－－這兩個符號分指奇數和偶數，但在《易傳》裏它們卻變成了兩個具有象徵意義的符號，分别代表陰、陽這對基本的哲學範疇，形成二元對立。由于"二元選擇現象具有相當的普徧性"（羅蘭·巴爾特《符號學原理》中譯本，

164 頁)，陰/陽這對原型便具有巨大的信息容量，有隨機選擇和隨機解説的余地。在《易傳》中，原型（能指）與物象（所指）之間存在着一種象徵的語義關係，這種關係植根于類比聯想，能指與所指之間的關係不是一一對應，而是一多對應，一個能指由于類比聯想的作用往往可以指涉不同的物象，所以每一個卦爻符號就是一個意義集束——一個語義場，八卦原型之所以能够“範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺”(《繫辭上》)，其原因正在于此。下表可以讓我們更清楚地明白這個問題：

物象 / 八卦原型 / 語義場	☰ 乾	☷ 坤	☳ 震	☴ 巽	☵ 坎	☲ 離	☶ 艮	☱ 兑
表天象	天	地	雷	風	水	火	山	澤
表事態	健	順	動	入	陷	麗	止	悦
表畜獸	馬	牛	龍	鷄	豕	雉	狗	羊
表人身	首	腹	足	股	身	目	手	口
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮

此表自上而下形成縱軸，表示聯想平面，是一個開放的系統。在這個縱軸上，任何一個物象衹要與八卦原型或原型象徵的某個物象相似，就可以進入這個系統，而成爲該原型的象徵指涉對象，但是，像這樣的物象可以是無窮的，而原型卻始終衹有一個，這樣就構成了《易經》“以少總多”的第三個意義層面。

這三個意義層面的形成爲“以少總多”説的成熟創造了必要條件，它們“變動不居，周流六虚”，是《易經》哲學體系的重要支撑和理論肌質，對其形成的整體認識和系統把握有助于我們

由表及裏、由淺入深，尋找規律，進行科學的探討。但是任何重大的理論命題都是一個獨立的生命系統，這種生命機體包蘊着不同的層次、不同的範疇和内涵，與此相應，對它的研究也就顯示出不同的層次和内涵，同時還要對龐雜的表象材料進行梳理和分類，而這正是理解“以少總多”説成熟于《易經》的關鍵。

通觀整個《易經》文本，三個意義層面已經構成了有機的理論肌質，但是深刻的哲學思維卻以“以少總多”爲樞紐，通過不同的理論範疇予以多維凸現。就層次而言，“易”居于中心，下屬“三易”，再推衍而出“文”、“象”、“神”等重要範疇，在一個有機的系統基礎之上進行思維活動，並因此而建立起《易經》博大精深的思維結構，成爲中國哲學的元語言，轄域所及，無所不包，自然也滲透到中國古代文論的基元系統，對其產生了深刻的影響。

《易經·乾鑿度》説“易一名而含三義，所謂易也，變易也，不易也”，東漢鄭玄沿襲此説，唐代《周易正義》也採用了這種説法。鄭玄將第一義改爲“易簡”，其余二義不變，這就構成了“易”的三義，以爲傳統的經典闡釋，而這三義又正是《易經》思維構架的三個重要原理。易簡用于建立基本範疇，是觀物取象、瞭解宇宙萬物的有效工具，所以説“易則易知，簡則易從”（《繫辭上》），“易簡則天下之理得矣”（同上）。變易用以比擬或象徵宇宙萬物之實相，這是《易經》一大特色，孔穎達説：“夫易者，變化之總名，改換之殊稱，自天地開辟，陰陽運行，寒暑遲來，日月更出，孚明庶類，亭毒群品，新新不停，生生相續，莫非資變化之力，换代之功。”正是就此而言。不過宇宙萬物變動不居固然是一種實相，但在變易之中必有不易者，“變易是現

象，是所變，不易是本體，是能變，所謂動静有常是也”（韋政通《中國哲學辭典大全》，410頁），而所謂“常”就是董仲舒所説“道之大原出于天，天不變，道亦不變”中的道，也就是《繫辭》所説的“太極”。卦象“變動不居，周流六虚”，宇宙萬物千變萬化，其終極目的不外乎都是爲了顯示“道”，而真正的不易者就是太極，就是這個道。其實按卦德解釋三義，易簡當指本質，因在德體上呈規律性顯示，故此可以範疇統之；變易應指過程，要求以變的觀點來看待衆象，在德體上極具靈活性，没有變則無衆象，比擬和象徵就會失去客體，易簡就不可能“彌綸天地之道”或“範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺”，“而擬諸其形容，象其物宜”，用卦象來對其作出本質規定；不易指結果，衆象紛呈，易簡而統之，歸于大道，則“天下之理得矣”。另外，也可以按卦象對三義作出解釋，易簡指“萬象變易不外始、中、終三相之運移”，而易簡就卦象而言屬于綜合相，結合卦德，可知易簡就是卦象有規律的綜合，是一種本質規定；變易强調變，是卦象的基礎相，孔子以“變動不居，周流六虚，上下無常，剛柔相易”爲解，這一點和卦德相似，可知萬物皆變，這是實相，用變易予以比擬和象徵，説明卦象本身變動不居，同時也是變動不居之衆象的象徵符號；不易是卦象的功能相，指萬物變易須循一定之序，所謂“天下之至動而不可亂”（《繫辭上》），旨在追求動態平衡，結合卦德，可知這種動態平衡是衆象有序之變的結果，歸而統于大道，又以卦象示之。

綜上所述，一易而有三名，三名即構成“易”的思維框架，其中又以易簡最爲重要，因爲它是卦象的綜合相，指天下萬象有規律的呈示，也是它們的本質規定，其功能在爲宇宙萬物建立範

疇，所以晋韓康伯注曰“天地之道至易簡”(《周易正義》卷七)，旨在“周乎萬物，道濟天下”（《繫辭上》)，而韓注又正好說明“易”的真正要義：易者，簡也。根據變易與不易二相，我們得知，變易是所變，不易是能變，能變者謂之“有常”，即是太極或者道，既然“天下之道至易簡”，易就是道，就是簡，就是本質或者規律，也是象徵符號與卦象以及所變和能變的統一。

至此，以三個意義層面所構成的理論肌質爲支撑，再輔之以一易三名所形成的理論構架，《易經》博大精深的哲學體系呼之欲出，而貫遊于其中的又是“以少總多”式的思維模式。隨着理論範疇的逐步確立，《易經》哲學日趨完善，“以少總多”説也愈加豐滿，終至成熟，而澤被後世。

這樣，在理論肌質、理論構架得以確立的基礎之上，我們不妨再來討論《易經》的某些理論範疇，並藉此觀照“以少總多”説在《易經》裏的圓融成熟，相信是一定會有所啓發的。

與後世的哲學不同，《易經》的理論範疇均以象語出之，這顯然是具象式的抽象運動的結果，也是詩性思維的突出特點。這些範疇和“易”一樣，既是本體物象的象徵，又是衆多物象有規律的呈示或本質規定，换句話講，就是一與多的統一。由于“以少總多”無處不在，這些範疇的形成自然也是這種思維模式滲透與影響的結果。

應該指出的是，“以少總多”説作爲一種思維模式通過歷史的積澱僅僅表現爲某種潜質，《易經》總其大成必然有某種載體，而這種載體就是“卦象”，它和《易經》裏的其他範疇如“文”、“神”等一起統統歸于大道，故此紀昀撰《四庫全書總目提要》，在論及《易經》時特地指出：“《易》道廣大，無所不包，旁及天

文、地理、樂律、兵法、韻學、算術，以逮方外之爐火，皆可授《易》以爲説，而好異者又授以入《易》，故《易》説愈繁。”據此可知，在《易經》裏“以少總多”説有形的載體是卦象，無形的載體則是那無所不包的道。根據上文所述，道即易，即簡，亦即本質或規律，當然也是象徵符號與卦象以及所變與能變的統一，這樣，道易相通，易簡冥契，象徵符號即是卦象，無形的思維模式由無形的道載荷，又由易作載體，最後徵之以卦象，得到有形的實體表現，“以少總多”説終于得以成熟，成爲中國古代思維模式的集大成者，深刻地影響了中國古代哲學以及包括古代文論在内的許多領域。從這個意義上來講，又可以説“以少總多”説在《易經》裏臻至圓融成熟，已經成爲中國詩性智慧的最高命題。

晋韓康伯注《説卦傳》：“卦，象也”（《周易正義》卷九）。孔疏：謂卦爲萬物象者，法像萬物，猶如乾卦之象法像于天地。《繫辭下》：“是故易者，象也。象也者，像也。”可見，卦是象，易也是象，象的功能是爲了“像”，爲了達到“像”的目的，解決“像”的途徑，“古者包犧氏之王天下也。仰則觀象于天，俯則觀法于地，觀鳥獸之文地之宜，近取諸身，遠取諸物，于是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。”（《繫辭下》）這樣，大約始于殷周的各個卦象，經過《易傳》的闡釋發揮，已經成爲大千世界宇宙萬物的象徵，既可“通神明之德”，以卦象“像”天地變化的規律，又可“類萬物之情”，以卦象順萬物之情，通天下之志，所以孔穎達説：“正義曰：夫易，廣矣，大矣者，此贊明易理之大，易之變化極于四遠，是廣矣，窮于上天，是大矣。”（《周易正義》卷七）

成中英先生認爲："詳細地考察八卦的形成，將會發現此象徵系統滿足了下列條件：

(1) 它列舉出記載自然界主要歷程與現象的完整表象——在人類對自然的觀察所及的範圍内求其完整；

(2) 這個象徵系統顯示了演繹上的可還原性——還原到統一性和一體性；

(3) 這個系統顯示出朝向分殊無限演繹的能力；

(4) 這個系統在其所有的符號之間，體現出密切相關的結構；

(5) 這個系統顯示了相反、相成、對稱、歸屬、次序和平衡等關係；

(6) 這個系統在經驗和概念的暗示性中，把分殊的具體性和普徧的抽象性雜糅在一起。

由于滿足了上述的條件，這種象徵系統就最適合于展示我們觀察和體驗所面對的萬千的、捉摸不定的變化和運動。"(《世紀之交的抉擇》，209 頁)

成中英先生指出："《易經》乃奠基于歸納性的與經驗性的形而上學之上；而此形而上學又是體現于《易經》動態的象徵系統之中的。"他説："我們可以將象徵視爲提供了一個歸納性的與經驗性的形而上學，在一個動態的象徵系統中，此歸納——經驗的形而上學，乃通過表象而顯示出具有宇宙論意義的主要相關事件和現象。"(同上，208 頁) 這就是説，卦象是一種形而上學，它"通神明之德"，"類萬物之情"，是歸納與經驗的統一，具有高度的統攝性，而歸納與統攝見諸于不同的卦象，于是形成符號之間"密切相關的結構"，"自然而然地産生出一個以内省爲基礎的詮

釋方略”（同上，208 頁），這種方略就是“以少總多”。

其實，上述成中英先生所提出的六個條件就是《易經》卦象賴以生成的肌質。卦象是《易經》的核心，它們肇自大約殷周時期，植根于原始具象思維，已經深深地打上了認識論和宇宙論的烙印，現在作爲詮釋方略反映了藝術創作的本質規律，又以方法論的形式出現，並常常物化爲各種生成方略滲入包括文論在内的各個領域，深刻地影響了我們的思維、思維方式以及藝術創作。

“以少總多”説的成熟是以理論肌質、理論構架和核心範疇的成立爲標志的，這些都在《易經》裏得到了充分的體現，因此，説該理論命題成熟于《易經》應屬當然之理。值得注意的是，此後“以少總多”説承應前世，或表現爲某種思維方式而成爲認識論範疇，或表現爲藝術創作的本質規律而成爲方法論命題，它們層次不同，但具有同一性，本文重在探討作爲藝術規律本質規定的這個理論命題，所以在明瞭“以少總多”説的歷史生成以及圓融成熟的基礎之上，下文將重點探討《易經》以降歷朝文論對該命題所作的多維凸現，而不拘于個别人物或觀點，因此衹是一種宏觀透視，目的也是爲了“以少總多”。

第三節　“以少總多”説的多維凸現

綜上所述，可以説《易經》本身就是“以少總多”的典範，無論理論肌質、理論構架抑或核心範疇都體現了這個特點，因此成中英先生將是書稱作“詮釋形而上學”，馮友蘭先生則干脆叫做“宇宙代數學”，認爲“周易哲學可以稱爲宇宙代數學。代數學是算學中的一個部門，但是其中没有數目字，它衹是一些公

式。這些公式用一些符號表示出來。對于數目字說，這些公式衹是空套子。正是因爲它們是空套子，所以任何數目字都可以套進去。……《周易》本身並不講具體的天地萬物，而衹講一些空套子，但是任何事物都可以套進去，這就叫‘神無方而易無體’。”（《中國古典哲學的意義》，《中國哲學史研究》，1985年2期）這正好形象地揭示了“易道廣大”無所包又無所不包的特質，是爲至論。八卦之象是象中之象，源于萬象，卻又抽去了自然之象，可以一象而“彌綸天地”。這些卦象中有“失得之象”、“憂虞之象”、“進退之象”、“晝夜之象”，另外，耒耨取象于《益》卦，集市交易取象于《噬嗑》卦，舟楫取象于《渙》卦，前者“法象于天地萬物”，是人類經驗與“抽象”和“具象”思維的結果，又反過來指導具體的人類經驗和宇宙萬象從而形成後者，可以說沒有發達的理論肌理和深刻的哲學思維是很難做到這一點的，而《易經》在這方面卻十分的豐滿圓融，所以斷言“以少總多”說成熟于《易經》，應是不争之論。

李澤厚、劉綱紀二位先生曾經指出：“中國第一部最爲詳盡地論述文學創作的著作《文心雕龍》，非常明顯地受到了《周易》思想的深刻影響。作爲全書綱領的《原道》，其基本思想就是從《周易》而來。全書各章又經常直接引述《周易》的思想來解決文學創作中的各種問題。”（《中國美學史》第一卷，208頁）所謂“《周易》的思想”準確地講就是“以少總多”，事實上也正是由于該命題在《易經》裏得以成熟，纔使得劉勰有可能總結藝術創作經驗而在《文心雕龍》裏提出“以少總多”説以對藝術創作規律作出本質規定，這是一種歷史的必然，並因此而對後世文論産生了深遠的影響。

應該説，有限的語言表達與無窮的物象之間所存在的矛盾是一個亘古彌新的困惑與苦惱，爲了有所超越，《易經》成熟之前先有一段十分漫長的探索，充滿着知行合一的艱辛。新石器時期"神農耕而作陶"因有陶器紋飾，經演化遂有幾何文，以精紋狀物；夏代"九鼎之備萬物"，原始圖騰初具象徵雛形，常以紋飾摹道；殷周"錯畫成文"，卦象初立，"叁伍以變，錯綜其數，通其變而成天下之文；極其數，遂定天下之象"（《繫辭上》）；西周"五色成文"，"五色比象，昭其物也"（《左傳》），西周末年，史伯提出"物一無文"（《國語·鄭語》），將"錯畫成文"的認識提高到了哲學的高度，與春秋時的"物相雜爲文"一脈相承。這些探索與努力以具象爲特點，是卦象得以確立的基礎，而這種思維模式又爲"以少總多"説在《易經》裏的成熟開辟了道路，滲透于其中的又正是中國幾千年一以貫之的詩性智慧。

《易經》始于殷周，成于戰國或秦漢，自此以降，代有人出，歷代文論家都對"以少總多"説的發展做出了貢獻，不過無論理論評説還是批評實踐都因循這種傳統，當然也都是該命題的多維呈示抑或表象凸現，本身並沒有質的改變。究其因由，這大概是因爲《易經》彌綸天地，包容一切，具有極强的涵蓋力，同時各個卦象"各指其所之"（《繫辭上》），能"周乎萬物，而道濟天下"（同上），具有很强的宇宙模式的建構力，論歸納做到了"曲成萬物而不遺"，論演繹做到了"範圍天地之化而不過"，這樣一種宇宙代數學已經是中國式詩性智慧的本質規定，積澱下來已經潛存到了各門藝術創作的深層，物化爲"洪範九疇"的基元命題，所以難有超越之舉。不過詳加考察也會看到異態紛呈，雖然歷代文論家也許對這個命題並沒有足够清醒的認識，其共同的表

現就是總在"辭義"或"言旨"上面兜圈子，在下意識中受着這種藝術規律的支配，卻並没有像劉勰那樣見高識遠，在中國文論奔涌不息的理論意緒中慧眼獨具，衹須"原道"、"徵聖"、"宗經"，就拈出了"以少總多"這個理論命題，可見哲學胸襟和理論思維可以使人具有何等深刻的洞察力。

歸納起來，後世文論少有理論建樹，卻長于批評實踐。涵詠于藝術的長河，文論家們多以隻言片語總結創作規律，以點睛之筆在實踐着"以少總多"的理論追求和藝術情懷。體系建構已大可不必，要緊的是藝術創作規律的本質規定。"以少總多"纔能無所包而無所不包，因之藝術纔能馳騁于天地，而這正是藝術得以生存的本質前提。

縱觀歷代文論及其批評實踐，可以看出有兩大特點，一是中國式的詩性智慧通過具象思維把"以少總多"説納入實踐理性的統轄之下，使其服務于批評實踐，而少于作純抽象的玄思，據此而衍生出第二個特點，即是"以少總多"説作爲藝術創作規律的本質規定在批評實踐的過程中逐漸呈二維展開，一是理論維度，以尚象、崇簡、去累（莊子語）爲理論樞紐，一以貫之，歷代文論概莫能外，一是批評手法，凡比興、隱喻、象徵、隱秀、白描、用典等皆是這種規律的物化形態，歷代文論家浸淫于其中，致思運思付諸于筆端，詩話詞話蘊藉高標，均是"以少總多"的具象延伸。

毋庸置疑，具象涉及詩性式的操作智慧，其運作過程必定受制于源遠流長的尚象精神。這種精神源于遠古，大成于《易經》。這部中華元典"制器尚象"，認爲"易者，象也"，"象"的所指通過占筮的結果體現出來，原本是一串數的符號排列，在先民眼

裏卻無異于神靈提供的物象，這種物象加上卦爻符號即構成“易”，也就形成了“象”，實際上就是卦爻符號的具象展現，具有極强的象徵意識。64 卦配上卦辭，384 爻配上爻辭，再借助于漢字符號的提示作用，遂使這套符號系統的所指發生了變化，由原始的奇偶數變成了物象，從而拓展了卦爻符號的意義空間，提高了解釋自由度，形成馮友蘭先生所謂“宇宙代數學”，具有極强的統攝力。因此，《易經》就是一部“象經”，其基礎是所指延伸和一多對應，這部象經駐足于中華元典精神的殿堂，可見尚象已經成爲中華元典傳統，作爲“以少總多”的理論維度不遑它讓，芳澤所及已潛至詩性智慧的骨髓，是這種智慧及其運思方式的重要理論支撑。

其實，“以少總多”作爲詩性智慧的致思與運思方式其前提同樣是所指延伸和一多對應（《繫辭上》：引而伸之，觸類而長之，天下之能事畢矣），這是《易經》賴以生成的基礎，也是“象”之爲象的前提，因此“以少總多”的本質經過物化即形成具象思維，以此類推，則“以少總多”就是“以象總象”或稱“以共象總殊象”，所以，尚象精神的本質又是一種二維展現，它既要關注于大千世界衆多的殊象，又要從中取象，再以共象“總”之。但是，“上古之時，人民無别，群物未殊，未有衣食器用之利，伏羲乃仰觀象于天，俯觀法于地，中觀萬物之宜，于是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情”（皮錫瑞《經學通論·易經》），可見“立象”的目的是要分殊萬物，而取象的前提是異態紛呈，這樣取象的過程就是“去累”的過程，衹有這樣纔能立象取象，以共象作爲殊象的規律性顯示，所謂“叁伍以變，錯綜其數，通其變，遂成天下之文，極其數，遂定天下之象”（《易經

·繫辭上》)，並以此“周乎萬物，道濟天下”(同上)，“範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺”(同上)。共象既成，大化歸一，去累可以析解衆象，終而“持一”(王弼語)，其內在的動力則顯然是與尚象精神如出一轍的崇簡思維，沒有它，析解無以奏效，殊象難以成立，就談不上取象，終而立象，以至簡之共象統攝殊象，所以《易經》說“易簡而天下之理得矣”(《繫辭上》)，晋韓康伯注《周易正義》卷七《繫辭上》也認爲“天地之道至易簡”。然而上文說過，易簡是卦象的綜合相，從卦德而言主要訴諸于物象的本質，也是其規律性的具象展示，換言之，即是說“簡”也是“象”的綜合相，是物象規律的本質規定，而正是由于這個原因纔可以說“以少總多”同樣地也是藝術創作規律的本質規定。

不過耐人尋味的是，尚象、崇簡、去累作爲“以少總多”的三個理論維度卻在後世文論中踏上了不同的旅程。由于思維主體——人的凸出，後世文論將“象”從《易經》哲學的聖壇請下來，移之于藝術創作，大力倡導“人心營構之象”(章學誠《文史通義·易教下》)，遂使“天地自然之象”(同上)變成意象，而使之成爲中國藝術的靈魂，這樣，一象之中“天地人”三才融會，可謂“廣大悉備”(《繫辭下》)，真正做到了“以共象總殊象”，以少少許總多多許。但是值得注意的是，在尚象的同時，人們更注重于構象，而這正是“以少總多”訴諸于藝術創作的規律性顯示，從此這個基元命題便物化爲一種操作智慧，其形而上的性質已隱而不宣，這顯然是中國獨具的實踐理性之所致。不過，這與後世文論重批評實踐倒並行不悖，自唐代以降，五代、宋、遼、金、元、明、清乃至近代，以“意象”論詩者，代不乏人。比如唐司空圖著《詩品》，其《縝密》一品談詩歌創作稱：

是有真跡，如不可知。
意象欲出，造化已奇。

南宋劉克莊《後村詩話》後集卷二評本朝詩歌時説：

遊默齋序張晉彦詩云："近世以來學江西詩，不善其學，往往音節聱牙，意象迫切。"切中時人之病。

這正好從反面强調了"尋聲律而定墨"、"窺意象而運斤"的詩歌創作規律。金人元好問在《遺山文集·新軒樂府序》中贊揚蘇軾詞：

自東坡出，情性之外，不知有文學，真有"一洗萬古凡馬空"意象。

明代胡應麟《詩藪·内編》卷一認爲"古詩之妙，專求意象"，一語中的。類似的批評實踐于明清兩朝尤盛。如明代李東陽《懷麓堂詩話》評説唐詩人温庭筠《早行》詩中的名句"鷄聲茅店月，人跡板橋霜"：

不但知其能道羈愁野况于言意之表，不知二句中正用一二閑字，止提掇出緊關物色字樣，而音韻鏗鏘，意象具足，始為難得。

這正好是對"以少總多"說最形象的說明。另明末清初陸時雍《詩鏡總論》亦用"意象"作標準評唐詩人不同的特點:

昌齡得之椎練，太白出于自然，然昌齡意象深矣。

清人沈德潛撰《說詩晬語》，上卷亦曾以"意象孤峻"之語禮贊中唐詩人孟郊的詩。

與尚象形成對比的是，去累至後世已然杳無形跡，多作爲"以少總多"的致思前提而存在，而崇簡卻"彰往察來"，在後世文論中屢見不鮮，是"以少總多"說最具體的體現，祇不過文論家制受于實踐理性，短于玄思，多以"言/旨"、"語/意"和"辭/義"等的對立來説明"以少總多"式的創作規律，將崇簡精神簡而言之，做到了真正的"知行合一"。比如大概就在"以少總多"說在《易經》裏得以成熟的時期，孟子就已指出:"言近而指遠者，善言也;守約而施博者，善道也。"(《孟子正義·盡心章句下》直接談到了"以少總多"說的指涉觀問題，其高明之處就在于提出了"守約施博"論，頗與近世"所指延伸"說近似。以後西漢司馬遷承其衣鉢，並以此評說屈原:"其文約，其辭微;其稱文小而其指極大，舉類邇而見義遠。"(《史記·屈原賈生列傳》)類似的說法在南朝宋宗炳的筆下一洗玄妙，變得明晰通靈:"嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之于一。"(《畫山水序》)劉勰集"以少總多"說之大成，一部《文心雕龍》處處都可見到該命題的踪跡，如"乘一總萬，舉要治繁"(《總術》)、"簡言達旨，變通會適"(《徵聖》)、"物色雖繁，而析辭尚簡"(《物色》)，與《易經》一脈相承。有唐一代，詩風大盛，劉知幾深諳藝術創作

規律,明確指出：“夫經以數字包義，而傳以一句成言，雖繁約有殊，而隱晦無異。……斯皆言近而旨遠，辭淺而義深。”他認爲：“夫能略小存大，舉重明輕，一言而巨細咸該，片語而洪纖靡漏。”所以“文約而事豐，此述作之尤美者也。”（《史通·叙事》）宋代歐陽修得此風潤澤，在《六一詩話》裏説到：“若意新語工，得前人所未道者，斯爲善也。……含不盡之意，見于言外，然後爲至矣。”這樣，尚簡之風至宋朝已是大肆張揚，將“以少總多”推向了極致。如葉夢得“博觀而約取”（《石林詩話》），姜夔倡“語貴含蓄”（《白石道人詩説》），陳騤爲此下注，稱“蓄意爲工”，認爲“且事以簡爲上，言以簡爲當；言以載事，文以著言，則文貴其簡也；文簡而理周，斯得其簡也。”（《文則》）魏慶之“語少意足，有無窮之味”（《詩人玉屑》），何溪汶“用語十分，下語三分”（《竹莊詩話》）也都能得“以少總多”之要旨。元人承宋人之説，所見皆是，如“辭簡意味長……含糊則有餘味”（範德機《木天禁語》），“語貴含蓄；言有盡而意無窮者，天下之至言也”（楊載《詩法家數》）。明清兩代無出左右，其對藝術創作本質的理解竟和歷代文論大體一致，如李東陽《麓堂詩話》稱：“辭貴簡遠……語短而意益長。”袁中道也與先賢唱和：“天下之文，莫妙于言有盡而意無窮。”（《淡成集序》）清代許昂霄評詞，認爲“言短意長，所以爲佳”（《詞餘偶評》），劉熙載則説“絶句取徑貴深曲，蓋意不可盡，以不盡盡之”。（《藝概·詩概》）值得注意的是莊子“去累”之説幾近絶響，卻在馮金伯的筆下泛起了些許漣漪：“以無累之神，含有道之器”（《詞苑萃編·旨趣》。最值得一提的是，尚簡精神廷及數代，卻在清人劉大櫆的《論文偶記》裏得到了最詳盡的説明：“文貴簡。凡文筆老則簡，意

真則簡，辭切則簡，理當則簡，味淡則簡，氣蘊則簡，品貴則簡，神遠而含藏不盡則簡，故簡爲文章盡境。”真可謂無所不簡，着一“簡”字，則“以少總多”臻至盡境矣。

至此，“以少總多”説的歷史發展脈絡已很清楚：它植根于遠古，大成于《易經》，由劉勰正式提出，張揚之舉澤被後世，奉爲圭臬者代不乏人。該命題成熟很早，積澱下來已潛至詩性智慧的深層；它有豐滿的理論肌質和深刻的思維深度，而“理論思維的目的在于發現真理”（馮友蘭語），因此，“以少總多”便成了中國藝術創作規律的本質規定，無疑具有本體性質，但它又以具象爲其特點，毋寧説就是“道”（規律、本質）與“器”（情貌、物象）的有機統一。藉用榮格的話講，大概就是一種“集體無意識”，衹不過這種深層的基元命題不以概念凸現，卻以意象呈示。溯至遠古，近推當世，“以少總多”其本質就是“以象總象”或稱“以共象總殊象”，同時以尚象、崇簡、去累而呈三維展示，每一個共象都像是一個母題，而“每一個母題都是關于人類精神和人類命運的一塊碎片，都包含着我們祖先的歷史中重復了無數次的歡樂和悲哀的殘餘，並且總的説來始終遵循着同樣的路綫生成，它就像心理深層中一道道深深開鑿過的河床，生命之流在這條河床中突然奔涌成一條大江，而不是像從前那樣，在漫無邊際而浮淺的溪流中向前流淌。”（榮格《論心理分析學與詩歌的關係》）

第二章　"以少總多"説的本體闡釋

人類文明的發展與經驗要素的積累和概念的組織結構密切相關。面對同一個物質實體，因視野的不同而有不同的解釋，同時制約着這種解釋的還包括闡釋者個人的經驗要素，因爲在物理狀態和感覺經驗之間存在着明顯的差異，换句話説，即是我們必須先學西方人之所言，而後方能見西方人之所見，外行則必須先學内行之所學，而後方能見内行之所見，比之于東西方文論，這就意味着兩個重要的前提：一是要做到古今視野的融合，細心體察古代文論家之所言所學，而後方能見先賢之所見，一是要中西匯通，學西方文論家之所言所學，而後方能見對方之所見。衹有這樣纔能語境全出，真正把握對象的實質内涵。但是在從事理論研究的過程中，在正確的結論形成之前都會經過事實概括、理論分析和價值判斷三個階段，而除了經驗要素的積累以外，能够對這三個階段施加影響並予以制約的還有概念抑或知識的組織結構問題。在東西方文論的歷史發展過程中，面對相同的文學現象文論家們提煉而出的文學規律或同或異，其主要原因就在于他們各自的概念系統有着相同或不同的組織結構，比如在探究文學作品的本體意義時，學者們無論古今中外都會由于不同的知識結構而做出不同的解釋。當然文論家們都能看出文學作品與現實世界存在着"一多"對應關係，因爲以有限的語言表達而能涵括衆生萬象，並常可觸及現實世界的内在本質，做到"文約事豐"，這是一種現實存在，衹要納入學術視野，作爲一種共相，總可得出相

同的結論。但是，現實存在是不以人的意志爲轉移的，觀察事實是一種人爲的活動，視點、視野以及觀察者的感覺經驗都會影響到觀察結果，就更不用說理論分析和價值判斷還會受到觀察者知識結構的制約，因此在解釋文學作品與現實世界之間業已存在的“一多”關係時，文論家們志同道殊，便得出了不同的結論。這當然是“先入之見”抑或預設知識結構影響的結果，故名之曰“理論的滲透”，從中我們得到的啓示就是，任何于科學研究有益的學術探討都要依賴于對研究對象歷史和現狀的透徹瞭解，無論理論還是方法，感覺呈示還是形式分析，形而上的客觀尋繹還是實證性的個案著録，都要以對研究對象文化内涵的全面理解來强化我們的論證，從而揭示科學發現的邏輯特徵。不過，值得注意的是，或許是由于詩性智慧的衍射，中國文論具有很强的詩化色彩，文學批評成了詩化批評，批評實踐也處處留下了詩性智慧的痕跡，打下了具象思維的深深烙印，爲此，在揭示“以少總多”說理論特徵的過程中，除經驗要素的積累和預設知識結構以外，還必須對“以少總多”的“生理肌質”——詩性智慧予以足够的注意，因爲任何理論命題都是思維積澱的產物，“以少總多”說自不例外，它秉承着中國具象思維的特質，放射出詩性智慧的光芒，奏響了詩性智慧的和弦，其内涵或理解或許各有殊異，但其中寓有共相，絶不可等閑視之。

“以少總多”說“古今語殊，四方談異”，蓋緣于感覺經驗的差異、預設和知識結構的不同及其獨特的“生理肌質”，前兩者呈示殊相，後者决定共相，也决定着中國文論的民族特質，緣由于此，本章將着力于對“以少總多”說進行本體闡釋，通過該命題的確立、界定和延伸，以廓清“以少總多”說的本質内涵，以

及由于歷史的發展和積澱，該命題在中國文論系統中由于語境的變異其内涵所發生的變化，爲進一步討論奠定基礎。

第一節　"以少總多"說的確立與界定

在中國文論體系中，"以少總多"説作爲一個理論命題而得以確立當歸功于劉勰（？～約 520）。他在《文心雕龍·物色》篇中說："皎日彗星，一言窮理；參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。"這在一般的意義上是對詩人的藝術構思與藝術表達之間關係的論述，闡發精細微妙，不遑他讓。范文瀾先生《文心雕龍注卷十》説："古人形狀之詞，確有心會神領，百思而無得移易者。"因之多以爲可將這一段十分精彩的文字視爲劉勰文學創作論之精華，認爲這是劉勰在總結我國古代文學尤其是《詩經》創作經驗的基礎之上對語言表達功能完美的界定。由于這種完美，不但可以"一言窮理，兩字窮形"，而且由于"詩人感物，聯類不窮……寫氣圖貌，既隨物以宛轉……觸類而長……"，類聚群積，求諸約言，　"並以少總多，情貌無遺矣"。（《物色》）所謂"以少總多"，不啻是對語言表達能够"窮理窮形"之奥秘的揭示，這是一種藝術追求，也是語言表達面對衆象紛呈所做出的一種自覺的選擇。應該説這種斷言之于劉勰實則源出于他本人以及歷代文人因"言不盡意"而對語言表達所産生的一種深深的無奈。《神思》篇云："方其搦翰，氣倍辭前；暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。是以意授于思，言授于意，密則無際，疏則千里。"意指即使是"言授于意"也會出現"疏則千里"的情況，以言盡意之難，于此可見

一斑。但瞭解這種困難並且有勇氣指出來，其目的還是爲了克服這種困難。藝術的語言表達歸根結底是要解决匠心獨運、化疏爲密的問題，所以劉勰接着指出，“疏則千里”是因爲“或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河”，“義理”原在咫尺方寸之間卻求之于山水，任其遊離于思維主體之外，正如劉勰所云“關鍵將塞，則神有遁心”，故此需要“積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭”（《神思》），而後纔有“樞機方通，則物無隱貌”，“密則無際”，以言盡意。樞機受制于辭令，辭令通則樞機通，貌去隱蔽，昭然朗暢；另外“神居胸臆，而志氣統其關鍵”（《神思》），志氣順以開關鍵，“夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形，登山則情滿于山，觀海則意溢于海”（《神思》），“無務苦慮”，“不必勞情”，祇要“志氣”暢通，“辭令”順達，“則情貌無遺矣”。在劉勰看來，“物無隱貌”其前提是“樞機方通”，而樞機卻受辭令管束，辭達樞機通暢則可使“物無隱貌”或曰“情貌無遺”，但是由于“意翻空而易奇，言徵實而難巧”，“暨乎篇成，半折心始”，近乎于無奈的窘境迫使歷代文人自覺追求以有限的語言表達無盡的情貌，這就踏上了“以少總多”的知行旅程。正如歐陽建《言意盡論》所言：“古今務于正名，聖賢不能去言，其故何也？誠以理得于心，非言不暢；物定于彼，非名不辯；言不暢志，則無以相接；名不辯物，則鑒識不顯。鑒識顯而名品殊，言稱接而情志暢，原其所以，本其所由，非物有自然之名，理有必定之稱也。欲辯其實，則殊其名；欲宣其志，則立其稱。名逐物而遷，言因理而變，此猶聲發響應，形存影附，不得相與爲二矣。苟其不二，則言無不盡矣。”（《全晋文》一〇九卷）據此，言可盡，盡的是物貌情志，但關鍵

是言要相接，名可辯物，相接則情志暢，辯物則名品殊；名殊的目的是要“辯其實”，即現代語義學所謂“切分現實”(segmentation of reality)，使“言”走向“實”，使語言與現實世界發生聯繫，而這條紐帶就是“義理”，其實質就是現實世界經過名之切分轉化而來的語義實體，是情志能把握的現實個體，由此，“名”殊則“實”分、義别、理異，被切分的現實因之而異態紛呈，形成“多”的世界。當然“稱名”務須“取類”，“仰則觀象于天，俯則觀法于地，視鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物”（許慎《説文解字叙》），但由于有限的語言表達與無窮的物象之間業已存在的深刻矛盾，“稱名也小，取類也大”（《易經·繫辭上》），以小名欲取大類，惟一的辦法就是“以少總多”。

在現代語義學看來，“以少總多”就是用有限的語言表達去指稱無限的現實世界，即以小名取大類，而要做到這一點就必須滿足以下四個條件。一是現實世界必須是可切分的，在我們處理每一個客體的時候都要能够將其與所處的“環境”分解開來，而這種分解行爲的一部分就是對這個客體進行“命名”，這樣語言表達就賦予我們以現實的圖像，讓無窮的物象統攝于其中，衹是這種離析命名的過程具有模糊化的特點，衆多物象大量的細節都給省略了。第二個條件是第一個條件所必需的，那就是被切分命名的現實一經濃縮爲語言表達之後要能够重復使用，“環境”的變更遷移並不影響它對現實世界同一類物象的再次切分和命名。第三個條件指出切分現實而形成的語言表達必須具有一定的模糊度，這是一種内嵌機制，因爲事實上並不需要切分成分之間的絶對同一，何況人類的所有經驗都是一種連續體，任何明晰可辨的切分都是不可能的，因此人們常説的“甲是乙”其含義衹可能指

“甲是一種乙”或“甲像乙”，否則有限的語言表達在無窮的物象面前就會感到惶惑而無所適從，那麼“以少總多”就成了一種徒勞。第四個條件指語言切分成份的可儲存性，沒有這一個條件，有限的語言表達稍縱即逝，人類在異態紛呈的物象面前一旦喪失“總多”的權力，即會陷入無休止的“命名”和切分，“以少總多”沒有相對恒定的語言表達就會化爲一團泡影。

另外，值得注意的是還有兩種心理機制在制約着語言表達與現實切分成份之間的生成關係，這種關係有兩層含義，一指語言表達如何對現實切分成份的出現作出反應？一指語言表達出現以後該切分成份又該如何應對？兩種心理機制中的第一種指思維過程的滲透性，意思是在以有限的語言表達涵括統攝無窮的物象的過程中，隨着語言表達的逐步定型，人們所藉以把握的外在世界其“質料”涵義日趨淡化，而踏上了逐步“抽象”的旅程。除此之外還需要另一種心理機制，即以“部分代替整體”抑或“以少總多”的本能。這是人類的共性，文論研究自不例外，劉勰顯然是對此有所會心，所以纔會在《物色》篇裏提出如此高論。這個機制實際上闡明了“以少總多”説的内在動因，意思是如果通過滲透性機制某一物象的名稱成了該複雜物的有機組成部分，並且在人的大腦裏與該物象同一，那麼就可以將該名稱予以“抽象”以代替所指稱的物象，在這個意義上，可以説所有的語言表達儘管數量有限卻都是這種性質的名稱，换句話講，語言表達的存在就是爲了有待于“抽象”，而不是别的。隨着抽象思維的遞次深化，語言表達的概括力越强，就越能够處理異態紛呈的未知的物象，但與此同時，在另一個極端，我們也並不完全摒絶愈益具體的抽象，這就涉及到了抽象的兩極——具象的抽象和純思的抽

象，二者的共同之處就在于都緣由于其内在的本能——“以少總多”，衹是語言表達不同，體現出了不同的致思運思方式而已。

綜上所述，可以看出“以少總多”説雖然是由劉勰首先提出來的，但卻植根于中國歷代文人在以一支“秃筆”狀寫天籟時所感到的深深的無奈，衹是這種無奈經過劉勰的點化而在“以少總多”説中凝聚成了一種自覺的追求。從科學的角度看來，這種追求不乏理性色彩，衹是更多地體現爲詩性智慧。在這裡，理性色彩表現爲“以少總多”説滿足了該命題賴以成立的四個條件：

1. 現實世界必須可以切分；
2. 切分成分要能重復使用，以對未知物象再次命名；
3. 切分成分不能絶對同一，必須具有一定的模糊度；
4. 語言表達必須可以儲存，以應將來之需。

當然“以少總多”説賴以確定的内在動因或曰心理機制是思維過程的漸次滲透和“以部份代替整體”抑或“以少總多”的本能。誠如歐陽修所説，立名定稱旨在辨物暢志，辨物則名殊，暢志則與物接，如此則言無不盡，“情貌無遺矣”。無疑，歐陽建此説正好有助于我們了解“以少總多”説賴以産生與發展的心理機制和内在動因，是科學理性之所在，也爲中國文論這個基元命題的確立奠定了堅實而科學的基礎。

需要指出的是，“以少總多”説就其本質而言體現出了高度的詩性智慧，因爲它植根于中國具象思維的沃土，是具象的抽象，具有很强的寫意性，語言表達作爲詩性語句在作抽象運動時往往伴有情感波動，力圖使情感飛陞至空蒙，並在這種意境之中暢遊，“窺情風景之上，鑽貌草木之中，吟詠所發，志惟深遠”，同時“流連萬象之際，沉吟視聽之區……既隨物以宛轉……亦與

心而徘徊”（《物色》），故此劉勰有言要“以少總多”以窮“情貌”。

第二節 “以少總多”說的多維闡釋

基于個人經驗要素的積累和預設知識結構，我們已經對“以少總多”說進行了本體闡釋，而後援引現代語義學理論對該命題作了某種理論規定，于其本質内涵已經有所瞭解，倘要有所延伸以深化我們對中國文論這個基元命題的瞭解，則須進一步做形而上的宏觀尋繹，層層剥開該命題由于語境的變異其内涵所發生的變化，以爲開掘“以少總多”說的理論特徵和操作機制，進行實證性的個案分析打好基礎。

一、文約而指博——“以少總多”說的指涉觀

和中國古代文論許多其他命題一樣，“以少總多”説經由歷史的遞嬗和歷代文人的重鑄，内涵愈見深刻，外延不斷擴大，面對這樣一種“多”，學者們很難以“少”概而言之，衹好一一考察，試圖達到對這個理論命題有比較明晰清楚的認識。

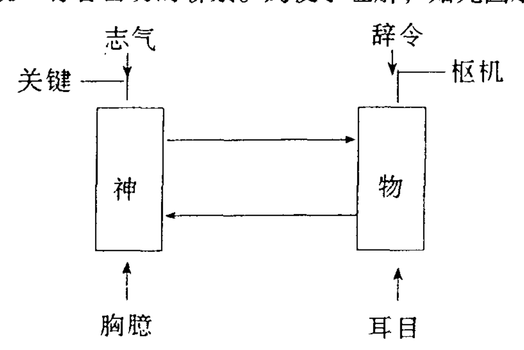
首先應該指出的是，“以少總多”所有的内涵其歷史的發展都必須有一個共同的前提，那就是“一多對立”或者“少多對立”。假如我們在這裏用文字符號來理解這其中的“一”或“少”的話，那麼作爲對立面的“多”就應該是文字符號所指的對象，于是我們所面臨的就是“以少總多”說的指涉觀這個問題了。《文心雕龍·物色》篇說：“皎日慧星，一言窮理；參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。”“一言”和“兩字”都是“少”，以少少的一言或兩字便可以“窮理”、“窮形”，其原則便

是“以少總多”，但“總”的對象在劉勰看來無疑便是“情貌”了。這裏，“情貌”當分別而論，但就“總”的對象而言，二者又同屬客體，是對立的統一。一言兩字通過主體投射既可以總“人情”，又可以總“物貌”；總“人情”時，“言在耳目之內，情寄八荒之表”（鍾嶸《詩品》），總“物貌”時要“寓言寫物”（鍾嶸《詩品·序》），無論是灼灼桃花、依依楊柳，還是杲杲出日、瀌瀌雨雪，均須“聯類不窮”，既要“當千仞之高”，又要“體百里之遠”（宗炳《畫山水序》），最後“驅萬塗于同歸，貞百慮于一致”（劉勰《文心雕龍·附會》），“總”而言之，“知一而萬畢矣”（《劉勰《文心雕龍·章句》）。不過，在劉勰看來，雖然“以少總多”時“總”的客體可以是“人情”也可以是“物貌”，但“人情”是人的主觀意志使之然，既是自在物，所謂“在心爲志”，不依賴任何外在的物象便可成立，同時也是一種他在物，所謂觸景生情，是外在物象的內化，過分倚重前者，則情從中來，没有任何客觀理據，就會日趨走向封閉，而過分依賴後者，則情之所生端賴于客觀物象，主體就會日益失去獨立，因此祇有二者冥合纔能構成藝術人格，成爲“總”的對象；然而劉勰的過人之處卻主要表現在他對“物貌”的解釋，他認爲“詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區，寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊”（《文心雕龍·物色》），這一方面確定了思維主體的指涉地位，同時又將紛紜蔓雜的物象區別開來，認爲祇有經過“心”之徘徊流連的萬象纔可能構成藝術之象，成爲“總”的客體。這樣一來，一言兩字作爲能指涵攝作爲所指的人情物貌，這種指涉活動對于主體客體都有了嚴格的規定，“使衆慮雖繁，而無偏置之乖，群言雖多，而無棼絲之亂”

(《文心雕龍·附會》),“以少總多”作爲一個理論命題便具有了豐滿的理論肌質,同時也顯示出了相當的思維深度,爲最終進入中國古代文論的基元系統提供了必要的前提。

當然,劉勰不可能具有現代的指涉觀,在解决這個問題的時候,他所依賴的手段主要是“神思”,衹要“思接千載”、“視通萬里”,即可做到“神與物遊”。值得注意的是,在劉勰看來,“神與物遊”的前提是“思接”與“視通”,而關鍵又在“接”與“通”,這就涉及到了指涉問題。那麼,在“神與物遊”的時候又如何做到神與物的相接相通呢?劉勰講:“文之思也,其神遠矣”(《文心雕龍·神思》),黄侃《文心雕龍札記》就批評道:“此言思心之用,不限于身觀,或感物而造端,或憑心而構象,無有幽深遠近,皆思想之所行也。尋心智之象,約有二端:一則緣此知彼,有觪量之能;一則即異求同,有綜合之用。”在這裏,思理之行即是神與物相接相通的過程,至于“思心之用”則不一定是身觀,感物造端或憑心構象都是可行的方法,這當然僅僅是論者之所言,劉勰本人則自出機杼,《神思》篇曰:“故思理爲妙,神與物遊。神居胸臆,而志氣統其關鍵;物沿耳目,而辭令管其樞機。樞機方通,則物無隱貌;關鍵將塞,則神有遁心。”這段話點出了兩個問題:一是“神與物遊”作爲指涉過程,一要“神居胸臆”,一要“物沿耳目”,即如《物色》篇所謂:“流連萬象之際,沈吟視聽之區。寫氣圖貌,既隨物以宛轉,屬采附聲,亦與心而徘徊。”這是因爲“物色之動,心亦搖焉”,況且“情以物遷,辭以情發”,既以辭發,則心物相通,指涉過程無有塞滯,即可以一言兩字窮理窮形,“以少總多”了;另外一個即是志氣與關鍵、神心與胸臆以及物貌與耳目、辭令與樞機之間的關係問

題，因爲這與“以少總多”説有關，尤其和“以少總多”的客體——“情貌”有着密切的聯繫。爲便于理解，姑先圖示如下：



可見，在“神與物遊”的時候，辭令與志氣的通暢是關鍵的前提，志氣順則心神暢，辭令達則樞機通，衹有這樣纔可以做到“物無隱貌”，神無遁心，指涉過程完畢，“以少總多”也就達到了目的。當然，這裏還有一點值得注意，那就是在“樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遁心”這兩句裏，隱與遁、貌與心對舉，根據上下文，這裏的貌當指物貌，那麼這裏的“心”就應該和《物色》篇裏“情貌無遺矣”的“情”互文見訓，所以“以少總多”時，“總”的客體應是“物貌”和“神心”，既是分而總之，亦是統而總之，于此可見劉勰是書“體大思精”的確名副其實，也説明周振甫先生指出要把《神思》與《物色》兩篇加以對讀是很有見地的。

基于上面的討論，我們可以看出“以少總多”中的“多”是指衆多的物象，“若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏之暑雨，冬月祁寒”（鍾嶸《詩品·序》）皆悉數納入，統而總之，也指繁複的人情世態，“至于楚臣去境，漢妾辭宫，或骨横朔野，或魂逐飛蓬，

或負戈外戍，殺氣雄邊，塞客衣單，孀閨泪盡，又士有解佩出朝，一去忘返，女有揚蛾入寵，再盼傾國；凡斯種種，感蕩心靈”（《詩品·序》），即使是“思表纖旨，文外曲致”（《文心雕龍·神思》），均可予以統攝，一以總之。以上兩個方面即構成劉勰所謂“情貌”，也就是指涉活動的所指，至于“以少總多”中的“少”則顯然屬于所指的方面，就數量而言衹是一個相對的概念，但同時也是形式與內容的統一，這一點在中國古代文論批評實踐活動中常見的用典、比興、博喻、象徵等手法中體現得十分明顯，總的意圖是要做到“文約而指博”（司馬遷《史記·孔子世家》），以有限的語言表達駕馭無窮的情貌，終而滿足中國文論對于藝術本質的執着追求，同時完成中國文論從“生理肌質”到“理論肌質”的過渡，並以之影響中國文論的理論範式和操作智慧，應該說，其歷史意義是十分深遠的。但是，就一般而言，“以少總多”說的能指系統在中國文論體系裏性質特異，絶不能以普通的語言符號視之，因此，這個“少”字大有講究，還須引起高度的重視，並從理論角度對其做出合理的解釋。

在索緒爾看來，語言就是一個符號系統，而符號又體現了能指與所指之間的某種關係，現代符號學的研究對象是現存一切符號系統的結構以及這些結構在生成與感知人類經驗時所應發揮的作用，換言之，就是研究意義結構以及意義本身。但是，由于符號分類繁多，意義結構也不盡相同，這就需要做詳細的考察，纔有可能對“少”字所代表的語言符號作出明確的界定。不過，本文意不在此，所以衹能從符號分類中抽出其共性，並以此觀照“少”所代表的漢字符號，凸現出這種符號的特性，就算達到了目的。

據研究，意義一般分爲兩類：一類意義是據此某種形式可以摹仿自然，稱爲“象形義”，形式摹仿物象，意義即含于其中；另一類意義約定俗成，意義的結合完全是任意的，無任何理據，稱爲“象徵義”。據此可以抽出文字符號的共性，即世界上任何一種文字符號都具有兩個共性：要不就單作語言符號，本身衹是抽象的綫條，當作爲獨立的實體存在時並不表達任何意義，而衹有當其按照一定的規則運動，並在語言成素發生關係時纔能駕馭文化信息；另一個共性即是文字符號本身又是意義載體，能指與所指趨于同一，人們基于文字符號本身即可把握文化信息。根據這樣一種分類，西方文字即爲“象徵符號”，漢字則爲“象形符號”，而又尤以象形符號更具有原始思維的特點，可以單獨將文化信息（劉勰稱“情貌”）凝固在自身板塊之上。根據信息論的觀點，這種板塊型的符號所包含的信息量更多更廣，這卻是西方文字所望塵莫及的，因此，“以少總多”說的能指系統由漢字符號來承擔本身就爲該命題的成立奠定了堅實的基礎，是一種歷史的必然，也是中國式的具象思維經由文化積澱的客觀產物，而這又正是“少”字特質之所在。

當然，“以少總多”說中的“少”與“多”通過“總”爲媒介正好構成了指涉活動賴以形成的兩個方面——能指和所指，因此具有指涉性就成了該命題積蘊的一個重要內容，本節着重對構成這種指涉性的兩個成分進行了討論，並對二者之間的關係做了一些分析，這既可以深化我們對“以少總多”說的認識，又可以從中窺見該命題其內涵的歷史發展軌跡，爲該命題在中國文論系統中應佔有的地位做出合理的解釋。

二、一言窮理——“以少總多”說的形上觀

當劉勰《物色》篇裏說“皎日慧星，一言窮理”的時候，大概並没有想到中國詩性智慧的模子深契于他的思維方式，已經澆鑄出“以少總多”説形上觀的理論因子，並因此冥合于中國哲學的天道宇宙觀和本體論，同時又輕輕一拈，指出了植根于詩性智慧沃土而貫遊于各藝術門類的藝術創作之本質。

“一言窮理”在《物色》篇裏似乎是指單用一個“皎”(《傳》曰：“皦〈皎〉，白也。”)、一個“慧”(《傳》曰：“嘒（慧），微貌，小星衆無名者。”）字即可窮盡“日”、“星”之“理”（范文瀾《文心雕龍注》卷十：一言即一字也)。范文瀾先生認爲：“物，謂事也，理也。事理接于心，心出言辭以明之。”(《文心雕龍注》卷六）可知，劉勰所謂“理”即指“物理”或“事理”，也就是萬事萬物運動變化的規律。在這裏他祇用“日”、“星”兩字代指萬事萬物，本身即含有“以少總多”之理，至于“理”指規律，他本人没有道破，倒是朱子説得明確：“道者，自然之理也。”(《論語集注·里仁篇》）自然之理即是自然規律，而萬事萬物運動變化的規律在朱子看來就是“道”，就是形而上的東西。他説：“道者，天理之自然也。”(《孟子集注·公孫丑上》）又説：“道者，天理之當然也。”(《中庸章句》第四章）認爲“道”是“兼法則而言”（同上，第二十九章)，指出“是數者各有當然之理，即所謂道也，當行之路也，形而上者也”(《朱子文集》四十八《答吕子約》)，换言之，“道是統言義理公共之名”(同上，四十一《答連稿卿》)，因此，劉勰所謂理即所謂道，祇不過“道是統名，理是細目”，“以各有條謂之理，人所共由謂之道”(《朱子語類》六)，理是殊相，道是共相，最後體現爲朱熹的“理一分殊”説，與“以少總多”説殊途同歸，都具有形而上的性質。在

這裏需要特别指出的是，朱子此説也不是無所緣由，其淵緣當上推至老莊，因此劉師培認爲“宋儒以道爲形上，乃隱襲道家説”。（《理學字義通釋》）

一般認爲劉勰的《文心雕龍》主要探討文體與創作，事實看來也是如此，但是僅憑這一點還不能斷言這本書“體大思精”，衹是公認的觀點確是如此，這就使得我們不得不考慮劉勰或者這本曠世之作的哲學背景，衹有這樣纔能深化我們對“以少總多”説的認識，從哲學的層面上把握這個重要的理論命題，廓清它在中國文論體系中應有的地位，以深切地透視“以少總多”説中所積蘊的藝術本質，否則，作爲中國文論體系的基元命題没有哲學支撑就不會有理論肌質，也就抹殺了這個命題的理論意義，其後果必然是將劉勰的思維深度與該命題的内蘊視而不見，這顯然是有害無益的。

應該説，就形上觀來看，“以少總多”説在《物色》篇裏通過“一言窮理”得到了具體的體現，根據上面的討論可以將這個命題表述爲：用一個字即可充分表達萬事萬物運動變化的規律。進而言之，又可以表述爲：用一個字即可充分表達形而上的道。值得注意的是，爲了使這個“道”可知可感，劉勰採用中國批評實踐中常用的“象語”（黄維樑語），特地説了一句“皎日慧星”，其中“皎”指顔色，“慧”指形貌，日和星是兩個具象名詞，用一個字就寫盡了物貌，的確是做到了“以少總多”，可見劉勰身體力行，這就是一個極爲成功的範例。不過，劉勰的境界終究比較高遠，他所追求的是想通過“以少總多”説揭示藝術創造的本質，並以此去體現形而上的道，爲加固自己“體大思精”的理論體系尋求有力的哲學支持。這一點歷來爲人所誤解，均以文體論

和創作方法來看待劉勰及其作品，當然也有人對此有所領悟，比如紀昀就説過："文以載道，明其當然；文原于道，明其本然。識其本乃不逐其末。首揭文體之尊，所以截斷衆流。"這段話啓人深思，但有一個缺陷，即認爲劉勰的貢獻主要還在"首揭文體之尊"，一葉障目，從而忽略了劉勰理論形而上的哲學意義，其實紀昀這段話有兩處很值得注意，一是"文以載道"，一是"文原于道"，兩個命題正好從不同的方面闡明了劉勰的形上觀和文藝哲學，具有不同凡響的意義。

毋庸置疑，"以少總多"是抽象的表述，"一言窮理"再輔之以"皎日慧星"則是具象的展現，二者都是關于藝術創作規律的哲學通觀，亦是劉勰"文心"之所在。藝術創作的目的是要"垂麗天之象，鋪理地之形"，這樣的"文"劉勰稱之爲"道之文"，亦即形上之文，堪與天地而並生。前引紀昀的話説"文以載道，明其當然，文原于道，明其本然"，這是對文道關係比較準確的闡釋。"載道"强調文的功能，"原道"闡明文之由來，二者並不矛盾。"載道"的文尤如一葉小舟，自道中漂出，又沿道漂流而下，劉勰的貢獻就在于明確指出"因文明道"，這文衹是"一言"，是"少"而非多，一言既可窮理，便可明道，所謂"簡言以達旨"(《徵聖》)，"辭約而旨豐"(《宗經》)，尤如"《春秋》一字以褒貶"(《徵聖》)，隻言片語就可以凸現大道精義要旨。

"以少總多"關乎致思方式，旨在揭示藝術創作的規律與本質，自然要以哲學開路，嵌入深邃的哲學背景，基于這樣一種觀點，可以説"以少總多"反映着劉勰關于"道之文"的雙重認識，亦即是"自然之道"二重規定性的有機統一。在劉勰看來，天之象、地之形，是道之文，玄聖創典，素王述訓，也是道之

文，前者“心生而言立，言立而文明，自然之道也”，後者“原道心以敷章，研神理而設教”，同時“取象乎河洛，問數乎蓍龜，觀天文以極變，察人文以成化；然後能經緯區宇，彌綸彝憲，發揮事業，彪炳辭義”（《文心雕龍·原道》），可以統攝天地消息，這樣的文源自取象問數，卻超越自然物象，具有形而上的性質。值得注意的是，前一種道之文是自然之道，也是自然萬物生生不息，運行變化的道理與規律，“惟人參之”，然後“心生而言立，言立而文明”，立言文明旨在明自然之道，所謂天之象、地之形，這樣的道之文如要立言以明之，則肯定是“象語”。總之，“以少總多”之“少”或“一”或“三”，俱是“道”的表徵，是謂“大象”，意在“簡言達旨”，以求“天下之理”。

美國語言學家薩丕爾認爲“語言形成思想”，故此中國式的具象思維既以“以少總多”說爲代表，就必然與語言相契相息，但此處暫不討論，容後議。

需要强調的是，任何理論都是認識論和方法論的統一，因之“以少總多”說既是思維方式，亦是認知手段，在理論的觀照下面必須具有某種程度的可操作性，爲此以後將逐章討論中國文論與該命題相關的重要範疇，如比興、博喻、象徵、隱秀、用典等，以測試該命題與諸範疇之間可能存在的張力，同時還將引入西方的有關理論和作品，以檢驗該命題的滲透力和兼容性，試圖證明在世界文論的大框架之中，“以少總多”說仍然是具有極强生命力的元命題。

第三章 “以少總多”説的批評模式與中西詩學的雙向熔鑄

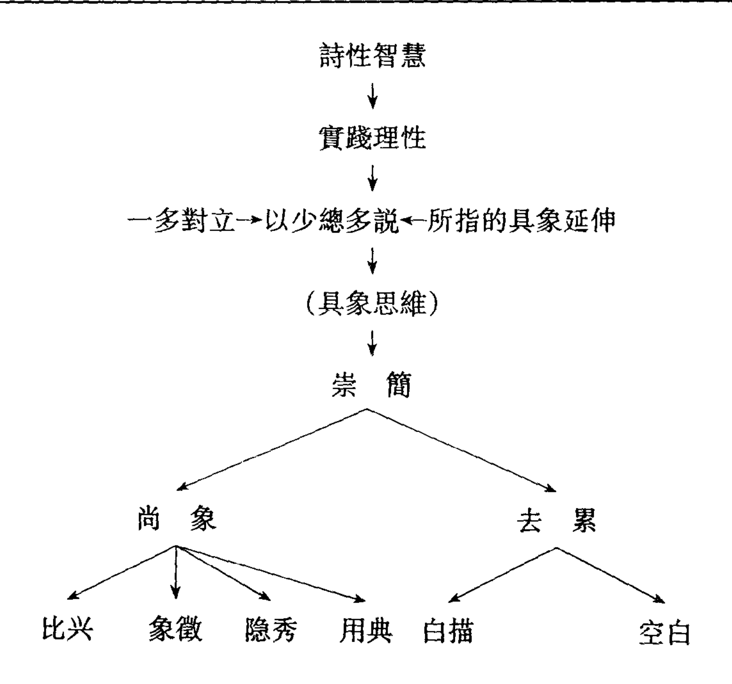
作爲中國藝術創作規律的本質規定，“以少總多”説本身就是“道”（規律、本質）與“器”（情貌、物象）的有機統一，其深刻的思維賦予中國文論以理論深度，因而具有極强的涵攝力，深刻地影響了自此以降的中國歷代文論，對此，前文已有詳細的闡述，這裏值得注意的倒是這樣一個事實，即思維深度往往植根于豐滿的理論肌質，没有二者的整合，便不可能生成“法治六合”的“以少總多”説，也就不可能以此作爲基元命題規定中國文論的價值取向，塑造出中國文學的文化品格。在詩性智慧的驅動之下，中國文論的致思旅程因有深刻的思維而成爲“效果歷史”（effective history），凸現了具象思維的光輝，但是詩性智慧的運思方式憑藉“象語”作爲手段卻使“以少總多”説的理論肌質愈益豐滿，也使文論模式的構建成爲可能，于此催生出發達的詩性式操作智慧，從而爲中國文論的實際批評提供了有力的武器。

其實，這種發達的理論肌質無異于現代科學意義上的“知識纖維”，旨在揭示各“知識單元”之間因相互關聯凝聚而成的定理、規律，也反映了它們之間的内在聯繫。“以少總多”説擁有如此發達的“知識纖維”自然蘊蓄着豐富的“知識單元”，分别表現爲各種範疇、各式概念和模式。此時“以少總多”説尤如“月印萬川”，主司監控之職，主要負責批評模式體系的編織。它

以尚象、崇簡、去累爲理論樞紐而深契于批評實踐，舉凡比興、隱喻、象徵、隱秀、白描、用典等批評手法作爲知識單元都是中國文論模式這個體繫中的一員，都是“以少總多”說的物化形態和具象延伸。因此“以少總多”說的内在肌理形成中國文論模式的纖維組織和知識單元，爲批評實踐奠定了基礎，也有效地提高了中國文論的科學品位，爲中西詩學的雙向涵攝與熔鑄提供了理論前提。

上文已經説過，在中國文論的本位話語體系裏，“以少總多”説植根于詩性智慧，表現爲具象思維，受制于實踐理性，其前提是一多對立和所指的具象延伸，其内涵爲“以象總象”或“以共象總殊象”，在這裏“殊象”分指物象和世象，共象則常以“象語”出之。據此縱觀歷代文論及其批評實踐，可以看出兩大特點，一是中國式的詩性智慧通過具象思維把“以少總多”説納入實踐理性的統轄之下，使其遊走于實際批評，卻很少作純抽象的形而上的玄思，因此而演繹出第二個特點，即是“以少總多”説作爲中國文論的本位話語和元概念同時也是藝術創作規律的本質規定，它的特點是逐漸在批評實踐的過程中呈二維展開，一是理論維度，以尚象、崇簡、去累爲理論樞紐，一以貫之，歷代文論概莫能外，一是各類批評模式，均是這種規律的物化形態，歷代論家相濡以沫，已成一種文化記憶抑或“集體無意識”。

上述兩個特點實際上都是“以少總多”説分層統攝的結果，然後以尚象、崇簡、去累爲特點的理論維度又分别將以各種批評模式爲特點的實踐維度涵攝于其中，形成如下這種圖式，充分顯示了中國式詩性智慧的理論涵括力：



無疑，這個模式形象地展示了中國文論在“以少總多”説的驅動之下所形成的詩性式操作智慧，而這又是中國詩學批評模式得以形成的重要理論前提。

從上面這個圖式可以看出，比興、象徵等皆歸于尚象維度，其特點是每一個象語都蘊蓄着極爲豐富的語義容量，支撑起一個個豐滿的詩意空間；去累統轄白描與空白，主要以語義、語法空白化爲其特徵，終而達至“無言獨化”的境界；崇簡則不啻是尚象與去累兩個維度的内在動因，旨在“執簡馭繁”，主要表現爲語義、語法的高度集約。毫無疑問，潜存于這三個維度之中並進而對其進行本質規定的正是“以少總多”式的運思方式，于此可

以看出"以少總多"説深契于批評實踐，既培養了中國文論的致思品格，又生成了各種批評模式，並在這些模式中覓見了自己的歸宿。

下面即對上述三種維度及相應的批評模式逐一進行討論，同時對文論家們耳熟能詳的各種模式進行全景掃描，貫穿于其中的自然是"以少總多"説這個基元命題透溢而出的理論意緒，希望能够從中掘出中國文論獨具特色的操作智慧，並移之與西方文論及作品相互鑒照，爲建立在文化通約基礎之上的中西文論共享價值體系的形成提供有力的佐證。

第一節　尚象：巨大的語義容量

在中國，尚象傳統源于遠古，大成于《易經》。《太平御覽·七十九卷》引《帝王世紀》云："孔甲等或以爲師，或以爲將，分掌四方，各如己視，故號曰黄帝……其史倉頡，又取象鳥跡，始作文字。"可見黄帝的二位史官孔甲與倉頡"初造書契"時所依賴的主要手段是"取象鳥跡"、"依類象形"，而遊走于其中的又正是發軔于遠古澤被當代的隱喻性思維（或曰詩性智慧）。遠古初民觀物取象時須"窮天地之變，仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥羽山川"，同時"仰則觀象于天，俯則觀法于地……近取諸身，遠取諸物"，"指掌而創文字"。經過隱喻思維的整容，初造的書契"依類象形"，凸現了"具象"性質，也反映了原始初民的文化尚象取嚮，使隱喻思維積澱下來成爲詩性智慧，左右並規定着漢民族的文化走向。

值得注意的是，尚象精神的操作機制原本受制于文化原創時

期初民普徧認同的一套邏輯序列。在人象的物化和物象的人化這兩種取象流程之中，前者是源，後者是流，所謂“七尺之形而備六合之理”已經説明了這個道理。關于這一點中國古代文獻多有記載。比如錢鍾書先生早就舉到：《列子·仲尼》：“取足于身，遊之至也；求備于物，遊之不至也。”《注》：“人雖七尺之形，而天地之理備矣……内觀諸色，靡有一物不備。”《春秋繁露·人副天數》：“唯人獨能偶天地。人有三百六十節，偶天之數也；形體骨肉，偶地之厚也；上有耳目聰明，日月之象也；體有空竅理脈，川谷之象也；……腹飽實虚，象百物也。”楊泉《物理論》：“言天者必擬之于人。”《戴東原集》卷八（法象論》：“日月者，成象之男女也；山川者，成形之男女也；陰陽者，氣化之男女也。”經過歷史的流變，這種以“比類”爲其特點的觀物取象方法終而凝聚成“近取諸身，遠取諸物”的取象原則，而這個原則所反映的又正是隱喻思維抑或詩性智慧的本質内涵。因爲就觀物取象的邏輯順序而言，取象的前提是要“觀物”，着一“觀”字則人取主位，纔有可能“遠取諸物”。對此，錢鍾書先生曾經在其專論《中國固有的文學批評的一個特點》裏説到：“一切物理界名詞，也許都根據生理現象來……我們對于世界的認識，不過是一種比喻的，象徵的，像煞有介事的詩意的認識。用一個粗淺的比喻，好像小孩子要看鏡子的光明，卻在光明裏發現了自己。人類最初把自己滲透了世界，把心鑽進了物，建設了範疇概念；這許多概念慢慢地變硬變定，失掉本來的人性，彷佛魚化了石。到自然科學發達，思想家把初民的認識方法翻了過來，把物來統制心，把魚化石的科學概念來壓塞養魚的活水。”（周振甫編《〈談藝録〉讀本》附録，391－404頁）當然就中國發達的尚象傳統而言，

取象的最終目的是要“象類”，即以一象統攝一類衆象，然而要達到這個目的，初民們尚須經過“取類——比類——立象”這幾個過程，而在這幾個過程中真正起作用的就是“以少總多”式的隱喻思維。“取象”始于“取類”，在許慎看來就是要做到“以理群類……分别部居，不相雜厠。萬物咸睹，靡不兼載”。(《説文解字·叙》) 所以莊子宣稱：“接萬物以别宥爲始。”(《莊子·天下篇》) 祇有“别宥”纔會有物象之異態紛呈，纔有可能做到萬物分殊，爲比類、取象、立象終而象類做好準備。“比類”是因爲物象“方以類聚，物以群分，同條牽屬，共理相貫，雜而不越，據形系聯”(《説文解字》卷十五)，所以要特别注意在“别宥”的基礎之上對物象間相同特徵的考察與認同，爲共象的抽取奠定基礎，而祇有在這樣的基礎之上建立起來的共象纔有可能涵攝衆象，包孕豐富的語義容量，提供豐盈的詩意空間。章學誠《文史通義·易教下》云：“物相雜而爲之文，事得比而有其類。知事物名義之雜出而比處也，非文不足以達之，非類不足以通之；六藝之文，可以一言盡也。夫象歟，興歟，例歟，官歟，風馬牛之不相及也，其辭可謂文矣，其理則不過曰通于類也。故學者之要，貴乎知類。”可見“事得比而有其類”，學者知類即可通之而抽出共象，這樣紛繁的衆象在“群分”之後再行“類聚”，即可“萬取一收”，以共象分而總之，達到“以少總多”的目的。

綜上所述，原始初民在觀物取象的時候所遵循的操作程序大致爲：人→觀物→比類（依類象形）→（稱名）取類→取象（近取諸身，遠取諸物）→立象（以盡意）→象類（以共象類殊象）。顯然，這套程序功能性很强，無疑具有方法論意義，因此可以看作是中國式詩性智慧的實質性操作機制，而最終使這種智慧依靠

可操作性很强的方法論支撑超越認識論的玄妙，奠定了自己的科學品位。不過值得注意的是，這套程序得以運行的前提是主（人象）客（物象）的對立，因之纔可能比類而取，在“類同必具共性”的思維機制驅動之下“以類取，以類予”（墨子《墨辯·小取》），同時“依類象形”，抽取共象，終而涵括殊象，衹不過囿于中國式的哲學思維，主體往往通過“近取諸身”而與“遠取”之諸物融合，以象語凸現了中國詩學的意象品格。這樣就將人象推至後臺，使作爲共象的象語成爲主體的具象延伸，也使尚象精神得到了淋灕盡致的表現。

由于象主是衆多物象的陞華與結晶，加之其中又藴蓄着複雜的主體意緒，這樣就增加了象語的語義容量，拓展了象語的詩意空間，“珍奇羅列，種種生輝，山樹槎丫，層層烟潤……山崖萬叠，臺閣千重，車騎樓船，人物雲集，悉以分寸爲工，宛若蟻聚，逶迤遠近，遊覽儀形，無不纖備……神具心胸，天趣具足，故能肖百里于方寸，圖萬態于毫端”（高濂《燕閑清賞箋》中卷《論書》），每一個象語“權奪化工，春歸掌握”，實際上又是“物趣悉到，人趣飛動，天趣渾成”的自然結晶，因此纔能肖百里、圖萬態，“于天地之外，別構一種靈奇”（方士庶《天慵庵筆記》）。尚象精神催生而出發達的象語系統，物趣、人趣、天趣悉數收于方寸筆端之間，因此而增加了象語的語義密度，而天趣得“神”、人趣求“生”、物趣肖“形”，神韻、生氣與形似經過有機的整合凝聚于象語，遂使象語的詩意空間得到了無限的延伸，這無疑是“以少至多”説的具象表現，也是中國詩學意象品格的詩化表徵，傳統的文論批評模式受其左右，便自然鍾情于“萬取一收”的象語，而使象語作爲尚象精神的詩化樣態在比興、象喻、

象徵、隱秀、用典等方面覓見自己的歸宿，最終得到了實體化的再現。

具體説來，上述象語實體如象徵、用典等雖然在語義密度這一點上趨于一致，因此而具有充盈的詩意空間，但由于主客體或隱或顯，加之主體寄寓于象語的方嚮或方式不同、象語本身作爲語義板塊所凝聚的文化信息也有量的區别，所以便使文論批評模式在歷史的流變之中呈現出多元並存、相互滲透的局面。下面兹從“以少總多”説予一重新觀照，希冀從中挖掘出這些批評模式新的内涵，爲中西詩學的雙嚮熔鑄與綜攝提供新的藉鑒。

比如關于“比興説”歷代歧見百出，有單舉，有並稱，有合而義一，有並稱而義見乖離；有視爲詩法者，有見其功用者，論者執其一端，偏居一隅，雖多有創辟之見，亦難免失之于偏頗。實際上，在“以少總多”説的觀照之下與其他模式一樣，二者相濡以沫，共同涵詠于詩性智慧、歸轄于實踐理性、統一于具象思維、表現爲象語實體，區别祇在主客體的隱顯和方向不同。至于如錢鍾書先生所云：“夫‘賦、比、興’之‘興’謂作詩之法也；而‘興、觀、群、怨’之‘興’謂《詩》之功用”（《管錐編》第一册），則無論詩法功用皆關乎方法論，祇有訴諸對象的不同，並没有本質的區别。因此錢先生所論與孔穎達所説“賦、比、興同《詩》之所用，風、雅、頌是《詩》之成形”（《毛詩正義》）殊途同歸，並無二致。歷代論者洞幽察微，旨在燭照比興之别，並未看出二者的共性。須知方法論意義上的批評模式必然訴諸于致思運思方式，而涵詠于詩性智慧，二者必然歸轄于實踐理性，凸現方法論性質，在“以少總多”的驅動之下用象語實體體現尚象精神，並以此達致主觀情思與客觀物象的有機統一，其終極結

果是象語含蘊情思而卓然獨立，雖情脈不斷但可收止于象語。當然每一個象語都是衆象之共象，每一段情思都是千般思緒共振而成，或比或興，皆須經過“以少總多”的過濾，實際上二者都祇是“總多”過程之中不同的手段而已。因此，討論比興自然應該考慮二者之間“總多”方式的不同以及作爲“少”的象語是如何增加語義容量、拓展詩意空間的。

應該説，以今觀古，可以看出歷代論者太過關心于細枝末節而很少作宏觀尋繹，以致造成局部精確、整體零碎的局面。可遺憾的是，漢儒採先秦之舊説以定比興之實，卻“祇是從毛詩下手，没有追溯到最早的源頭”（朱自清《詩言志辯》），故爾連局部也不甚精確，影響所及幾至後代諸家。前述研究已經證明，埋首于比興之間内部的差異並試圖對其作印象點悟式的品評，其後果必然是在細枝末節上糾纏不清，而忽略了二者通過象語“以少總多”的致思特性，自然也就不能穿過歷史的表現透視二者提高語義密度、拓展詩意空間的内在機制和操作智慧。

前文已經指出，“以少總多”説發軔于遠古，大成于《易經》。檢索《周易》文本，發現“比”一語在其中凡十八見，而且《易經》亦有“比卦”，但此詞多作“比附”解，意爲“擬諸形容，象其物宜”，爲“聖人立象以盡意”提供運思手段和操作方法。“擬”者，比也。“擬諸其形容，象其物宜”實際上就是比象，這種運思行程主要表現爲“從形而下的具體事象→形而上的符號化的‘象’→再‘以象制器’（按，符號化的‘象’產生具體的‘器’）”（李宗桂《比喻、象徵及對形而上的向往》，見《中國思維偏向》，中國社會科學出版社，1991 年版），前兩個流程歸結爲用共象總殊象，實際上就是“以少總多”，可見“比”即

是“象”（皎然《詩式》：取象曰比），但都受制于“以少總多”的運思方式，爲立象盡意提供了有效的操作手段。當然，在《易經》裏取比的過程就是立象的過程，無論卦象還是爻辭之象都是“曲成萬物而不遺”的結果，因此“放之可彌六合”，以達“以象制器”的效果。可是由于《易經》的象語實體在功能上具有很强的開放發散性，一象既立，解者皆可率由説之，這樣就從比象直接服務于斷占，抽去了推理這個環節，爲闡釋者留下了無限的闡釋空間，也爲這些象語提高語義密度提供了可能。所以，詩無達詁，易象亦無達占。立象旨在盡意，但盡而不盡，往往予智者以無盡的思索，創造的契機，以中國詩學而言，這種運思方式和操作智慧正是象語詩意空間得以拓展的重要前提。

觀察乾坤二卦，可知在立象的過程之中取比方法大致可以分爲兩類：一是如乾卦取同一物象的不同變化而立象，形成比象系列；一是如坤卦，象語之生成完全取自于不同的事象、物象或喻象。前者基于同一物象，但取比的對象在該物象内部的新質生成，後者基于不同的物象，取比時着眼于外在衆象的綜合抽繹而生成新的共象，二者都經過“以少總多”的思維過濾，都落脚于比象，衹有内外之分，卻没有本質的區别。比如乾卦，其共象爲“龍”，因龍象的不同變化而有下列諸象（高亨《周易古經今注》重訂本，中華書局 1984 年）：

龍象→
- 潛龍：龍隱而不見、靜而不動之象（初九爻："潛龍，勿用"）
- 田龍：龍在田終將駕雲騰飛之象（九二爻："見龍在田"）
- 淵龍：龍在深淵飛騰、躍躍欲試之象（九四爻："或躍在淵"）
- 飛龍：龍在天上騰升飛舞之象（九五爻："飛龍在天"）
- 亢龍：龍困于泥掉之象（上九爻："亢龍有悔"）
- 群龍：群龍回舞之象（用九爻："見群龍無首"）

至于坤卦，其共象爲"地"，但地象的形成卻是下列諸象綜合抽繹的結果。

地象→
- 冰霜：秋冬之象（初六爻："履霜堅冰至"）
- 直方：大地之象（六二爻："直方，大不習，無不利"）
- 含章：嚴冬光明之象（六三爻："含章可貞"）
- 括囊：袋口緊紮，行人肩挎行囊之象（六四爻："括囊，無咎無譽"）
- 黄裳：行人身穿黄裳之象（六五爻："黄裳元吉"）
- 戰龍：二龍相鬥之象（上六爻："龍戰于野，其血玄黄"）

可以看出，以坤卦爲代表的比象方法實際上是以乾卦爲代表的比象手段的拓展與延伸，這本身就體現了易象作爲宇宙模式可"彌綸天下"的本質特點，當然同時也反映了周代初葉致思方式的日益發達與操作智慧的不斷成熟。

第二節　比興：豐富的詩意空間

應該説比象方法的確定對于中國詩學具有極其重要的意義，也使得對比的探討和應用成爲中國詩學的題中應有之義。由于《易經》成書于周代初葉，晚于卜辭，早于《詩經》，其發達的致思方式與操作智慧自然會對《詩經》産生影響，衹是作爲一種“集體無意識”，比象方法已潛至中國詩學思維之流的最底層，無需任何解釋即可付諸一用，成了當然而然的事。所以《詩大序》衹稱“《詩》有六義焉”，卻不對包括比在内的六義作出任何解釋。後世歷代論家蜂起，于此多有創辟，但都忽略了比的尚象特質，更鮮有人對比作形而上的把握，扼住“以少總多”的理論意緒。就此而論，唐皎然《詩式》云“取象曰比……”，超邁古今，幾同絶響，更見出論者非凡的見識，可很遺憾，他也衹是掘出了比的尚象性質，並未看出比中内藴的理論規定。他如鄭衆（“比者，比方于物也。”《周禮·大師》）、朱熹（“比者，以彼物比此物也。”《詩集傳》）、郝經（“意象附合曰比。”《毛詩原解》）等皆屬意于操作技巧，而不論操作智慧，因此尚未具備較高的科學品位。清代詩論家何義門説：“千古區分比興二字，莫善于《文心雕龍》。”（《鈍吟雜録》卷四）是盡《比興》篇云：“故比者，附也；……附理者切類以指事；……附理，故比例以生。”其“善”處就在提出了“切類指事”的主張，這正好符合“以少總多”説賴以成立的四個條件（見第二章第一節），同時也説明了取類立象的内在生成機制。除此之外，《文心雕龍》的貢獻還表現在對比作出了較爲科學的劃分。《比興》篇又云：“且何謂爲比？蓋寫

物以附意，揚言以切事者也。故‘金錫’以喻明德，‘珪璋’以譬秀民，‘螟蛉’以類教誨，‘蜩螗’以寫號呼，‘浣衣’以擬心憂，‘席卷’以方志固。凡斯切象，皆比義也。至如‘麻衣如雪’，‘兩驂如舞’，若斯之類，皆比類者也。”可見比義即以物比心志，比類即以物比物，而尤以前一種“因物喻志”往往蘊義深醇含蓄，素爲論家推重。毫無疑問，稱名辯物有助于揭示對象的本質，劉勰將比分爲比義和比類兩種就直接切入了比的内涵，較之于朱熹等人的“以彼物比此物”，這顯然就高明得多了。可見何義門之説確屬高論。《文心雕龍》把握住了比的形而上和形而下兩個層面，一邊洞幽察微對比作出分類，一邊還採用象語説明比的特性，訴諸尚象思維，這就從理論上解决了比的四個問題：

（1）比之操作智慧：以少總多

（2）比之操作手段：以彼物比此物

（3）比之形式分類：比義（因物喻志）/比類（以物比物）

（4）比之尚象特性：取象曰比/比者意之象

而這四個方面從歷史的流變着眼都發軔于《易經》，這一點因章學誠所説“《易》象雖包六藝，與《詩》之比興，尤爲表裏”（《文史通義》卷一《易教下》）而一語道破，正好説明了易象與比象之間的内在聯繫，而二者的冥合卻植根于“以少總多”式的詩性智慧，因此深契于象語，凸現了中國詩學的尚象本質。

從功能上講，無論易象還是比象都是爲了“以少總多”終而“法治六合”，但立象時的思維軌跡（觀象→法象→擬象→取象→定象→成象→立象）表明取象是立象的關鍵。“取象曰比”，“比者意之象”（郝經《毛詩原解》），因此比即是象，但作爲一種取象方法，比象的具體内涵又是什麽呢？南宋詩人楊萬里深研易

學，曾有《誠齋易傳》問世，其論卦象之章正可用以説明這個問題。《誠齋易傳·繫辭》云："象者何也？所以形天下無形之理也。"又説："何謂形天下無形之理？今夫天之高，地之厚，日月之明，雨露之潤，人皆可得而見也，未離夫物之有形故也。至于其所以高，所以厚，所以明，所以潤，人不可得而見也，其理無形故也。"此與劉勰"一言窮理、兩字窮形"之説異曲同工，旨在以有形之象作爲共象攝取衆象之神韻理趣，達致"以少總多"的目的。楊萬里論易理嘗與論詩之法交相映照，頗得比象之要旨。比如蘇東坡《煎茶》詩有云："活水還將活水烹，自臨鈎石汲深清。"楊萬里認爲第二句七字中並具五意，解道："水清，一也；深處清，二也；石下之水，非有泥土，三也；石乃鈎石，非尋常之石，四也；東坡自汲，非遣卒汲，五也。"一句包孕五意，且將有形之物比諸于象，以象語"天然淡泊"，"形無形之理"，可謂深得比象之精義。"形天下無形之理"，"形"即比象，因以象之；而"天下"一語説明象語可以彌綸天地，"範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺"；"無形之理"不是有形之象，當是"天地之化"或曰衆象的共性，由于"類同必具共性"，所以祇有舉類以取，于同類中抽取共性而"形"之，故此有晋代摯虞云："比者，喻類之言也"（《文章流别論》)、唐朝賈島稱"比者，類也"（《二南秘旨》)、《學海類編》本)。這樣一來比象就有兩重含義，一是通過類取掘出衆象無形之共性（"比者，類也"），二是萬取一收，用共象攝取衆象，再用這個共象包孕衆象之"無形之理"，所以一象之立既是象語的新質生成又是"無形之理"寄寓于象語並被"形"之的完成，象語既是殊象之共象，又要"形"殊象之共性，所謂"形天下無形之理"也就是"象天下無形之

理”抑或“類天下無形之理”，一言以蔽之，即是“比天下無形之理”，比之真諦于此昭然若揭，可見比中的確流淌着“以少總多”真正的理論意緒，而象語的確立有賴于類取和取象，也反映出發達的尚象傳統和詩性智慧，但受制于實踐理性，比終究體現爲一種象喻式操作智慧，並和其他模式一道共同構成了中國文論“以少總多”的象喻式批評手法，終而形成了詩化般的批評特色。

關于這一點，興的功勞也着實不小。比興歷來比肩而行，在中國上古詩歌裏作爲一種客觀存在當是文論家們理性抽繹的結果。古人説詩，着眼于“六義”，但用心各别，多在這一“興”字。翻檢歷代字書、韻書及其他文獻材料，可知“興”字積蕴甚厚，大致有如下諸義：

（1）象。《集韻·證韻》：興，象也。此係後人“興象”説之緣起。

（2）譬喻。《周禮·春官·大司樂》：以樂語教國子，興、道、諷、誦、言、語。鄭玄説：興者，以善物喻善事。《漢書·楚元王傳》：依興古事，悼王及同類也。顔師古注：興，謂比喻也。

（3）託喻。《玉篇·舁部》：興，託事。

可見“興法”之本質也在尚象，衹不過這裏的興象原是比象的結果並與物象同一，覩物見象所見到的原本是人稱名取類進而比象立象以後所建構的世界，因此“長亭古道”作爲物理實體與“長亭古道”作爲語言實體同一，天涯游客見到作爲物理實體的長亭古道，腦海裏浮現出相應的語言實體，便會勾起該實體所蕴含的比象意義——離愁别緒。所以觸景生情的前提是此番景象必須“寄興深微”，其中已濃縮了滄桑巨變，積澱了前人賦予這種景象及其語言實體——象語的深厚的共享文化價值。就興的思維

流程而言，所興之象先是一物理實體，接着聯帶而起該物理實體的語言表象，然後是該語言表象所寄寓的文化記憶。而這種記憶又必然源自先前的比象，積澱下來成爲深蘊民族記憶且爲該民族所有成員共享的文化母題。在這個意義上，可以説正是由于比興之間原本存在着這種邏輯聯繫，所以纔構成了興的邏輯前提。而此前的研究祗有清代名儒戴震見識卓異，明確提出了“興者，比之推也”（《詩比義述序》，《戴震集》上編）這個命題，這纔在中國文論發展史上首次揭示了比興之間的内在聯繫。當然歷代論家也有人看到了這個問題，比如《毛詩序》認爲“比之與興，雖同是附託外物，比顯而興隱，當先顯後隱，故比居興先也”；日本弘法大師《文鏡秘府論·地卷·六義》云：“三曰比。皎曰：‘比者，全取外象以興之，西北有浮雲之類是也。’四曰興。皎曰：‘興者，立象于前，後以人事諭之，《關雎》之類是也’。”《毛詩序》强調比興間的顯隱關係，後者則强調比象與人事之間的内在聯繫，兩種觀點之共同之處在于都看到了“比居興先”這一點，但是就物象、象語、象語與物象間的指涉關係、因物象/象語所寄寓的民族文化記憶而感慨係之等幾個問題而言，均没有涉及。也許是由于顯隱關係比較重要，歷代論家在將比興分而論之時就多從這個方面入手進行討論，而忽略了“比居興先”這一點。然而從思維流程來看，顯隱關係是一種共時概念，這樣就决定了後世論家的思路，人們所關注的不是比象與興象之間的歷時流變，而是在一個共時語篇裏是否有比興兩種手法的共時存在。比如南宋理學家兼詩人朱熹給《詩》三百篇做傳，便在每一首詩的每一章都注明“興也”或“比也”、“賦也”，以利後學。據統計，《詩》三百零五首，注明“比也”的有一百一十一章分散在五十

八首内，注明“比而興也”的有五章分散在二首内，注明“興而比也”的有六章分散在三首内，餘皆不計。可見在朱熹的眼裏，《詩》三百篇合爲一個共時文本，就詩法而言，要麽是“比”，要麽是“興”，要麽是“比興”合用，無論是哪一種情况都是一種共時存在，根本就不予考慮比象興象之間業已存在的歷時流變。不過關于這個問題容後討論，此處所關心的倒是興中所體現出來的“以少總多”式的詩性智慧。

上面已經説過，“興”一字涵三義（象、譬喻和託喻），而一“象”字又兼指物象與象語，實屬二者的同一；物象對應于物理實體，象語則是語言實體，其中又涵括了人所“感觸”之物象以及該物象通過比象而後歷代相傳所積澱的文化記憶，因此作爲興象的象語又可稱作文化母題，體現了漢民族的共享文化價值。就此而言，一個象語三位一體，兼有物象、興象、文化母題三種性質，即是説一個象語作爲比象的結果既是物象又是興象抑或文化母題，而興象作爲可興之象又自然包括了物象和象語，這就涉及到了象語與物象之間的指涉問題。而解答這個問題則無疑與“以少總多”式的詩性智慧有關，當然一切還得從比興的有關定義開始。

漢鄭玄云：“比者，比方于物也。興者，託事于物。”（《周禮注疏》卷二十三，《十三經注疏》本）

唐孔穎達云：“則興者起也，取譬引類，起發己心，詩文舉諸草木鳥獸以見意者，皆興辭也。”（《毛詩正義》卷一，《十三經注疏》本）

宋王安石云：“以其所類而比之，之謂比。以其感發而況之，之爲興。”（《詩義》卷一，《詩義鉤沉》引《李黄集解》，中華書

局本）

宋程顥、程頤云：“興便有一興喻之意；比則直比之而已。”（《二程集·遺書》卷二上）又云：“曰比者，直比之；曰興者，因物而興起。”（同書，卷二十）

宋朱熹云：“比則取物爲比，興則託物與詞。”（《楚辭集注》卷一《離騷》）

元郝經云：“意象附合曰比，感動觸發曰興。”（《毛詩原解》）

清黄宗羲云：“凡景物相感，以彼言此，皆謂之興。後世詠懷、遊覽、詠物之類是也。”（《汪扶晨詩序》，《南雷文定》四集卷一）

細察上述諸義可見興之“興起”全在“感”、“物”二字。宋胡寅《與李叔易書》引李仲蒙語云：“索物以託情謂之比，情附物者也。觸物以起情謂之興，物動情者也。”無論觸物還是感物，既然可以起情，就説明“感觸”之物絶非天然之物，相反卻是人作爲認識主體通過命名以後予以體認的、由語言抑或象語建構的物，换句話講也就是“稱名取類”所指涉的物。命名旨在切分現實世界，通過語義在語言實體和物理實體之間搭起一座橋樑，使現實世界最後成爲語言建構的世界。對此莊子顯然具有深刻的認識，《天下篇》云：“接萬物以别宥爲始。”這裏的“接萬物”不妨作“感觸萬物”理解，其前提是“别宥”。此詞見于《吕氏春秋·去宥篇》。“宥”字，畢沅訓爲“有所拘礙而識不廣也”，猶言“蔽”耳，大意爲“實能外形骸以理自勝，不爲事物侵亂。與之語，雖不盡解，要自胸中無滯礙”（韓愈《與孟尚書云》），説明“别宥”是“要自胸中無滯礙”，而要做到這一點，“舉類以取”然後通過命名對萬物予以切分體認，這纔是關鍵。這樣一來，我

們所感觸的萬物實際上就是“別宥”以至命名以後所形成的物，而絶不是天然的混沌未開之物。當然“觸物”之“觸”必是有意而爲之，其間藴有主體的投射行爲，不過這裹至關重要的卻是“觸物”之“物”既與物象有涉，卻多表現爲象語，其中含有無數的滄桑巨變，終而凝結爲文化記憶，代代相傳，成爲“集體無意識”，一有外物觸發，即可“起情”而興之。因此，從這個意義上講，“以少總多”式的詩性智慧在這裹則主要是通過“少”的興象（包括物象和象語）包容深刻豐富的文化價值而得以體現的。正如包恢所云：“如草木本無聲，因有所觸而後鳴；金石本無聲，因有所擊，而後鳴非自鳴也。如草木無所觸而自發聲，則爲草木之妖矣；金石無所擊，而自發聲，則爲金石之妖矣；聞者或其爲鬼物，而掩耳奔避之不暇矣。世之爲詩者鮮不類此。蓋本無情而牽强以起其情，本無意而妄想以立其意；初非彼有所觸而此乘之，彼有所擊而此應之者。故言愈多而愈浮，詞愈工而愈拙，無以異于草木金石之妖聲也。”這段話實際上已經將上述各層意思悉數囊括，是爲至語。

傅庚生先生曾有要言云：“人之内發者曰情，外觸者曰感，應感而生，而曰興會。逢佳節而思親，赴荆門而懷古，窺鬢斑以書憤，凝露白以相思；興之所致，適逢其會，發爲詞章，便成佳構。”（《中國文學欣賞舉隅》）可見興的本質在“會”，先有“外觸”，後有“内發”，二者“應感而生”，遂有“興”之“興起”。不過，“外觸”的前提是要有主體“稱名取類”以後所建構的外物，而“内發”之情溢于言表則必然訴諸“以少總多”的象語，“觸物起情”便意味着同時激活物象和象語，而“應感以生”則是物象和象語作爲興象由“象下之義”——所謂種族文化記憶予

以驅動的結果。所以宋人邵雍云“興來如宿構”（《談詩吟》，《伊川擊壤集》卷十八，《四部叢刊》本），興象集物象與象語于一身，其中又包容了豐富的文化內蘊，作爲文化母題稱作“宿構”是爲至語。從發生學的觀點來看，這種“宿構”是因爲“聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜”（《繫辭上》的結果。“擬諸其形容”意在“舉類以取”，而類取始于“别宥”，其主要手段就是“命名”，用以擬“天下之賾”，分宇宙萬象，遂使類取與命名結合，而對萬象紛呈徑直取象，再以象語名之，以“共象總殊象”；但是，象語的生成受制于詩性智慧“未嘗離事而言理”，在章學誠看來，這是因爲“事有實據而理無定形”（《文史通義·易教上》），無形之理須據“實”而生，因之象語之中必然包孕着衆象共享之理據，所以《繫辭上》纔會斷言“象其物宜”，這無疑是凸現了象語作爲文化母題的原始語義架構功能，因爲象語的功能是“象徵”，其對象當是“物宜”。“宜”字《禮記·禮器》訓爲“宜，義也”，它如《國語·晋語》、《文選·東京賦》也均作此解，另有《爾雅·釋詁》也訓爲“宜，事也”，可見“物宜”當指“物象之義據或事理”，因此“象其物宜”即應解作“以象語象徵物象之義據或事理”，而發生學意義上的義據或事理原本就是衆象“舉類以取”之後爲各類物象所共享的文化價值，也就是皎然《詩式》裏所説的“象下之義”，這種價值繫統經由歷史的流變積澱爲種族記憶，統統繫于象語之一身，終而成爲“宿構”——興的重要載體。可以説一個象語恰似一處古跡，而興象尤如考古，興象者觸物起情即如觸發深契于象語之中那遠古的記憶，靈魂在古跡中探幽訪勝，便勾起了歷史的漣漪，掘開了其中的文化價值，當下之物象觸發當下之情感，卻又寄託了積蘊

深厚之象語，遂使古今唱和，情景交融，是謂“興會”。

此處的詩論基于易理，其理由如《易傳·繫辭下》云“易者，象也”，章學誠深諳此理，認爲“易之象也，詩之興也”（《文史通義》卷一，《易教下》），談興如談易象，互爲表裏。基于這樣一種認識，再透視一下興象與易象之間的內在聯繫，便會發現潛存于其中的正是大成于《易經》的“以少總多”式的致思方式。《易傳·繫辭上》云：“夫易何爲者也？夫易開物成務，冒天下之道，如斯而已者也。”據高亨《周易大傳今注》，“開物”即“揭開事物之真象”，其手段是“擬諸其形容，象其物宜”；“成務”即“確定事務之辦法”，主要依靠“觀象于天，觀法于地，觀鳥獸之文與地之宜”來完成；“冒”即“包”，意爲“範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺”，因爲“易與天地準”，可以“彌綸天地之道”，其中包容着通約萬物且爲萬物所共享的法則。這樣一來，興象尤如易象，作爲文化母題的“宿構”承載着“象下之義”自然也包孕着通約衆象且爲衆象所共享的文化價值，所以說南宋楊萬里一語中的：“象者何也？所以形天下無形之理也。”這句話無疑是《易經》“象其物宜”說最好的注脚，而一象語即可“形天下無形之理”所遵循的自然是“以少總多”式的運思方式，至于“無形之理”亦即“象下之義”，即之則叫“興”。（皎然《詩式》：“取象曰比，取義曰興。義即象下之義。”）所關注的自然是興象背後所承載抑或包容的義據或事理，而不是興象本身或者物象間業已存在的各種關係。

另外，基于“以少總多”說而對興進行重新審視就必然會注意到興的託喻功能。實際上，從鄭玄到孔穎達以至以後諸多評家都對這個問題給予了足够的重視，可以說興之託喻功能的凸現原

本就肇始于毛鄭。由于這種功能植根于詩性智慧，又内在地流洩出“以少總多”式的理論意緒，因此特予拈出進行討論。

鄭玄《周禮·春官宗伯下》注云：“興，見今之美，嫌于媚諛，取善事以喻勸之。……興者，託事于物。”唐孔穎達疏：“興者，興起志意，贊揚之辭，故云‘見今之美，以喻勸之’。……司農又云‘興者，託事于物’，則興者起也，取譬引類，起發己心；詩文舉諸草木鳥獸以見意者，皆興辭也。”（《毛詩序》、《毛詩正義》卷一）孔疏别有洞見，關鍵在“取譬”二字。何晏《論語集解·陽貨》引孔安國語：“興，引譬連類。”王逸《楚辭章句·離騷》云：“《離騷》之文，依詩取興，引類譬喻。故善鳥香草，以配忠貞；惡禽臭物，以比讒佞；靈修美人，以媲于君；宓妃佚女，以譬賢臣；虬龍鸞鳳，以託君子；飄風雲霓，以爲小人。”劉勰《文心雕龍·比興》：“比則畜憤以斥言，興則環譬以託諷。”諸家所論皆囑意于“引譬、譬喻、環譬”之説，强調“興則環譬以託諷”，標舉興的功能特點，而不囿于興的本體意義，這種方法論上的自覺追求植根于詩性智慧，强化了尚象傳統，同時又凸顯了“以少總多”這種思維模式。一般而言，“取象曰比，取譬曰喻”，皎然《詩式》認爲“取象曰比，取義曰興”；唐元結《引極詩序》云：“引極，興也，喻也；引之言演，極之言盡，演意盡物，引興極喻，故曰引極。”既然説“興也，喻也”（顔師古《漢書·楚元王傳》亦注云：“興，謂比喻也。”），則興之功能特點就應該是“取譬”與“取義”二者的有機統一。“取義”即取“象下之義”因爲“比顯興隱”，所以要通過觸發作爲文化母題的興象或象語中所内蕴的種族文化記憶來激活其中潛存的共享文化價值，並以此引起“觸物”者心中的共鳴，而“取譬曰喻”則説

明興法即是喻法，“取譬”意在“託諭”，“蓋託諭謂之興也”（弘法大師《文鏡秘府論·地卷·六卷》），“興者，立象于前，後以人事論之”，原來“託諭”謂之“取譬”，“立象于前”遂由比象轉爲興象，其中託以“人事”，是爲“觸物”者“取義”之前提。當然，所謂“人事”當指象語及其物象歷經“人世滄桑”所積澱下來的價值觀念，經過種族傳承且能爲後繼者所認同，而並不是指客觀的人物或事體。可見，興就是要“取義”——取“象下之義”，其具體内容就是“取譬”之後託喻之“人事”，二者之間存在着緊密的聯繫。那麼，“託諭”的本質特點又是什麼呢？晉束皙《嫁娶時月》云：“凡詩人之興，取義繁廣，或舉譬類，或稱所見，不必皆可以定候也。”（《全晉文》卷八十七）明確指出興之“取義繁廣”，至于取義之法要麼通過譬喻“舉類以取”，要麼通過命名以“稱所見”，前者訴諸“取類”，後者定于“稱名”，共同界定了“託諭”之法的兩個方面。而這兩個方面之間的關係在劉勰看來又是慧眼獨具。《文心雕龍·比興》篇云：“觀夫興之託諭，婉而成章，稱名也小，取類也大。”明確拈出“稱名”、“取類”兩個方面並予以界定：稱名須小，取類要大。取類亦稱取義或取譬，乃興法託諭功能具體的操作手段，也是稱名或興象之生成的重要前提。二者之間的關係是“取居稱先”，即先有取類方有稱名，衹不過興之取義，取的對象當是“象下之義”，必須具備“大”的性質，能够做到“範圍天地之化而不過”，“以表天地萬物之情狀也”（葉燮《原詩·内篇下》）。也就是説“自開辟以來，天地之大，古今之變，萬匯之賾，日星河嶽，賦物象形，兵形禮樂，飲食男女，于以發爲文章，形爲詩賦，其道萬千”。（葉燮《原詩·内篇下》）取類時當積聚“萬匯之賾”，匯通“古今

之變”、囊括“飲食男女”，但在“賦物象形”、“形爲詩賦”之時，由于“其道萬千”，“但有一端之相似，即可取以爲興，雖鳥獸之名無嫌也”（范文瀾《文心雕龍注》卷八），這樣就必然以“小名”作爲興象而總之。不過應該看到，“稱名取類”以小名總大類衹是興法託諭時其外在的操作機制，内裏起作用的卻是“婉而成章”式的詩性操作智慧。“婉而成章”語出《左傳·成公十四年》：“《春秋》之稱，微而顯，志而晦，婉而成章，盡而不紆”。原指孔子“乃因史記作《春秋》，上至隱公，下訖哀公十四年，十二公。據魯，親周，故殷，遠之三代。約其文辭而指博。”（《史記·孔子世家》）“既不救于已往，冀垂訓于後昆”，以一字之嘉黜而定褒貶，故“文約指博”，卻有“大義”，所以有《左傳》上述之說。“婉而成章”，杜預注“婉”爲“曲”字，又《左傳·襄公二十九年》“大而婉”，杜注：“婉，約也”，另有《禮記·内則》注“婉，謂言語也”，合而訓之，則“婉”兼採“曲，約，言語”三義，意爲“簡約的言辭”，與《史記》“約其文辭”、《文心雕龍·比興》篇“其稱名也小”相通，所以“婉”字當解作“其稱名也小之簡約的言辭”。另“婉”作“曲”解，王念孫云“大事曰事，小事曰曲”，“曲猶小小事也”（《禮記·中庸》“其次致曲”注），此以佐證“婉”字確有“稱名也小”之義。推而及至“婉而成章”，其中之“婉成”當作“曲成”解，《經籍纂詁》引《易·繫辭上》“曲成萬物而不遺”注云：“曲成者乘變以應萬物不繫一方者也”；又，清戴震《原善》云：“由其所分，限于一曲，性人得之也全，曲與全之數判之于生初”，“一曲，一事也”（高誘注《淮南子·謬稱》），可見“婉成”作“曲成”解，其本質内涵即是在“由其所分”這個“舉類以取”的大前提之下，“限

于一曲”，“其稱名也小”，而“性人得之也全”，這樣就可以“乘變以應萬物”卻“不繫一方”，達到“以少總多”的目的。另外，“婉而成章”中的“章”字，宋注《孝經·内事圖》“奉座章而光”句云：“章，大也”；王肅注《孔子家語·曲禮子貢問》“上下有章”句云，“章，别也”，《經籍籑詁》引《詩·關雎》章句疏：“章者明也,總義包體，可以明情者也”，又云：“章者，積句所爲不限句數也”，故“章”字兼採“大，别”二義，又有“總義包體”、“不限句數”的意思”。“大”即“多”，“别”就是“由其所分”，强調“取類以譬”，其操作方法是“積句所爲不限句數”，其功能當是“總義包體，可以明情”。因此，“婉而成章”之“婉”意指“稱名也小”，“婉成”即是“曲成”，“但有一端之相似，即可取以爲興，雖鳥獸之名無嫌也”，雖然“限于一曲，性人得之也全”，這樣就可以“成章”、“至大”、“得全”，不啻是“以少總多”的詩化描述。由此可知，“稱名”、“取類”完全受制于“婉而成章”這個理論前提，而這也正是興之託諭功能所體現出的詩性式操作智慧，其間所流淌的還是大成于《易經》的“以少總多”式的理論意緒，衹不過囿于尚象傳統，這“少”是象，“多”也是“象”，覩象起興，觸物起情，個中的媒介無它，全都是植根于種族記憶並爲全民族所共享的“興象”，由此而掘出興之内在本質及其操作機制，因此比興相偕，可以一並被看作是中國詩學的“元話語”。

第三節　“以少總多”與中西詩學的雙向熔鑄

根據美國人類學家赫斯科維茨（M. J. Herskovits）的解釋，中西比較詩學的“影響研究”“是對已經完成的文化變遷的研究”，而所謂“平行研究”則是“對正在進行中的文化變遷的研究”，前者可謂中西詩學的歷時靜態“考古”，後者則着眼于中西詩學的共時動態“涵化”，而詩學涵化的生命力不在單向的移植，卻取决于雙向的熔鑄和“綜攝”（syncretism）。由于中西詩學因傳統特異而呈異態展示，而傳統的輻射性（effective history）又可以將其效力訴諸于中西詩學各自的“視野”（horizons）與“立場”（situation），因此雙向的熔鑄當移步换景，雙方互爲主體與客體，在深掘歷史從而叩問傳統的同時自由地挪用同質或異質文化資源，以求“視野的融匯”（fusion of horizons）和中西詩學的“綜攝”。本文契合于中國詩學傳統，旨在重建中國詩學本位話語，同時擬將挪用該傳統中具有原創性質的基元命題“以少總多”説爲同質文化資源，並以之印證西方詩學及其批評實踐，爲中西詩學的雙向熔鑄和綜攝提供一個可能的例證。

在現代語義學看來，“以少總多”就是用有限的語言表達去指稱無限的現實世界，即以小名取大類，而要做到這一點就必須滿足以下四個條件。一是現實世界必須是可切分的，在我們處理每一個客體的時候都要能够將其與所處的“環境”分解開來，而這種分解行爲的一部分就是對這個客體進行“命名”，這樣語言表達就賦予我們以現實的圖像，讓無窮的物象統攝于其中，衹是

這種離析命名的過程具有模糊化的特點，衆多物象大量的細節都給省略了。第二個條件是第一個條件所必需的，那就是被切分命名的現實一經濃縮爲語言表達之後要能够重復使用，“環境”的變更遷移並不影響它對現實世界同一類物象的再次切分和命名。第三個條件指切分現實而形成的語言表達必須具有一定的模糊度，這是一種内嵌機制，因爲事實上並不需要切分成份之間的絶對同一，何况人類的所有經驗都是一種連續體，任何明晰可辨的切分都是不可能的，因此人們常説的“甲是乙”其含義衹可能指“甲是一種乙”或“甲像乙”，否則有限的語言表達在無窮的物象面前就會感到惶惑而無所適從，那麽“以少總多”就成了一種徒勞。第四個條件指語言切分成份的可儲存性，没有這個條件，有限的語言表達稍縱即逝，人類在異態紛呈的物象面前一旦喪失“總多”的權力，即會陷入無休止的“命名”和切分，“以少總多”没有相對恒定的語言表達就會化爲一團泡影。

另外，值得注意的是還有兩種心理機制在制約着語言表達與現實切分成份之間的生成關係，這種關係有兩層含義，一指語言表達如何對現實切分成份的出現作出反應？一指語言表達出現以後該切分成份又該如何應對？兩種心理機制中的第一種指思維過程的滲透性，意思是在以有限的語言表達涵括統攝無窮的物象的過程中，隨着語言表達的逐步定型，人們所藉以把握的外在世界其“質料”涵義日趨淡化，而踏上了逐步“抽象”的旅程。除此之外還需要另一種心理機制，即以“部分代替整體”抑或“以少總多”的本能。這是人類的共性，文論研究自不例外，劉勰顯然對此有所會心，所以纔會在《物色》篇裏提出如此高論。這個機制實際上闡明了“以少總多”説的内在動因，意思是如果通過滲

透性機制某一物象的名稱成了該複雜物的有機組成部分，並且在人的大腦裏與該物象同一，那麽就可以將該名稱予以“抽象”以代替所指稱的物象，在這個意義上，可以説所有的語言表達儘管數量有限卻都是這種性質的名稱，换句話講，語言表達的存在就是爲了有待于“抽象”，而不是别的。隨着抽象思維的遞次深化，語言表達的概括力越强，就越能够處理異態紛呈的未知的物象，但與此同時，在另一個極端，我們也並不完全摒絶愈益具體的抽象，這就涉及到了抽象的兩極——具象的抽象和純思的抽象，二者的共同之處就在于都緣于其内在的本能——“以少總多”衹是語言表達不同，體現出了不同的致思運思方式而已。

綜上所述，可以看出“以少總多”植根于中國歷代文人在以一支“秃筆”狀寫天籟時所感到的深深的無奈，衹是這種無奈經過劉勰的點化而在“以少總多”説中凝聚成了一種自覺的追求。從科學的角度看來，這種追求不乏理性色彩，衹是更多地體現爲詩性智慧。在這裏，理性色彩表現爲“以少總多”説滿足了該命題賴以成立的四個條件：

1. 現實世界必須可以切分；

2. 切分成分要能重復使用，以對未知物象再次命名；

3. 切分成分不能絶對同一，必須具有一定的模糊度；

4. 語言表達必須可以儲存，以應將來之需。

當然，“以少總多”説賴以確立奠定的内在動因或曰心理機制是思維過程的漸次滲透和“以部分代替整體”抑或“以少總多”的本能。誠如歐陽建所説，立名定稱旨在辨物暢志，辨物則名殊，暢志則與物接，如此則言無不盡，“情貌無遺矣”。無疑，歐陽建此説正好有助于我們瞭解“以少總多”説賴以産生與發展

的心理機制和内在動因，是科學理性之所在，也爲中國文論這個基元命題確定了堅實而科學的基礎。

需要指出的是，“以少總多”說就其本質而言體現出了高度的詩性智慧，因爲它植根于中國具象思維的沃土是具象的抽象，具有很强的寫意性，語言表達作爲詩性語句在作抽象運動時往往伴有情感波動，力圖使情感飛陞至空濛，並在這種意境之中暢遊，“窺情風景之上，鑽貌草木之中，吟詠所發，志惟深遠”，同時“流連萬象之際，沉吟視聽之區……既隨物以宛轉……亦與心而徘徊”(《物色》)，故此劉勰有言要“以少總多”以窮“情貌”。

不過應該看到，由于歷史的滲透和文化積澱，“以少總多”說積蘊甚豐，因“文約而指博”而具有指涉觀，其中的“少”與“多”形成能指與所指的二元對立，可以告訴我們用什麼樣的“少”去“總”什麼樣的“多”，這對深化我們對于這個命題的認識無疑大有裨益。這裏要强調的是，作爲所指的“多”不能紛紜雜蔓，應當是“與心而徘徊”的産物，這就涉及到了歸類的問題，否則“以少總多”說就不可能反映藝術創作的規律與本質，而這又顯然有悖于科學認知，自然應該引起我們的高度重視。至于“以少總多”說的形上觀，實際上是一種哲學透視，旨在説明劉勰的哲學追求和這個命題的理論肌質。應該説，作爲能指的“少”當是兩種“道之文”的統一，這種統一性體現在無論是自然的道還是人文的道都以“象語”出之，這種具象觀受制于詩性智慧，也是原始思維的産物，而中國的“道”又恰恰是通過“象語去表徵，以建立起“象”與“道”在形而上意義上的感應統一。另外，還必須看到，雖然“少”可以體現爲“一言”並通過“象語”作具象呈示，這種具象僅僅是人們始于分類進而抽象這

種過程的結果和產物，衹不過這種抽象是以具象而告終，並不表現爲某種理念。因此如果將“以少總多”看作是一個過程，則其間必然伴有抽象運動，而抽象的目的又是爲了凸現共象，揭示文藝創作的規律與本質，也正是在這個意義上我們認爲“以少總多”説除方法論以外，也具有認識論意義，因爲它體現了精言抽象的本質觀，是絶對不容忽視的。

簡而言之，在中國詩學的本位話語體系裏，“以少總多”説植根于詩性智慧，表現爲具象思維，受制于實踐理性。其前提是一多對立和所指的具象延伸；其含義爲“以象總象”或“以共象總殊象”。作爲中國詩學的基元命題主要以尚象、崇簡、去累爲理論樞紐而深契于批評實踐，舉凡比興、隱喻、象徵、隱秀、白描、用典等批評手法都是這個命題的物化形態，都是“以少總多”説的具象延伸。在這裏“殊象”分指物象和世界，共象則常以“象語”出之。

而西方詩學就時間而言也走過了與中國詩學大致相同的歷程，與此相伴相隨，關于一多對立的討論寄寓于對“存在”的探索，始自古希臘自然哲學家米利都，遂一以貫之，直至當世海德格爾。這種探索發軔于知性智慧，通過純思的抽象運動訴諸于工具理性，多以哲學語句表述共相，終而凝聚爲“相語”。其話語體系全由概念、術語、命題等構成，在理性的支配之下觀察一多對立同時驅動所指的抽象延伸。這種致思方式冥契于西方詩學遂衍生而出獨具純思特色的理論肌質：尚相、崇簡、去累。文論家耽于體系建構，期冀從異態紛呈的文學作品之中“出類拔萃”，再以“共名”（術語、概念）凸現“共相”，進而由各類共相構成“理念世界”，以反映文學創作的本質規律，終而達到“以少總

多”的目的。受制于這類“萬取一收”的共相，西方詩學遣用概念如同工具，批評實踐便在建構嚴密的理論體系鑒照之下醉心于結構的析解。

然而遊走于中西詩學之間洞幽察微，我們發現上述具象與抽象、詩性與知性、尚象與尚象、崇簡與去累等所形成的二元對立正好凸現出了中西詩學各自的特質，無異于文化學意義上的“文化質點”，是異質文化相互區别的最小單位，“稱名取類”，小中見大，常可延伸至中西詩的精髓。這些質點的對立不啻是中西詩學的相互燭照，相濡以沫催生出詩學涵化，使熔鑄和綜攝成爲可能。不過熔鑄的前提是要有内在于中西詩學的文化通約，這種通約性的成立或存在表明中西詩學業已存在爲雙方所共享的預設價值，以有利于從中提煉出會通中西、“洪範九疇”的基元命題，達到綜攝的目的。其實，上述兩兩對立的文化質點個性殊異，比如具象與抽象關乎運思過程和致思方式，詩性與知性涉及思維的本質，尚象與尚相關心運思的結果抑或思維成果的凝結方式，而崇簡與去累則着意于操作智慧。很顯然，能够涵蓋並通約上述質點的就是“以少總多”説，從這個意義上講，這個命題由于揭示了中西詩學的文化通約，便成了這種通約關係的現實載體，轄域所及無分中西，均可援以爲説，其間所透溢而出的正是中西詩學雙向熔鑄綜攝的理論意緒。

顯而易見，“以少總多”説是從中國詩學體系中挪用而出的一份文化資源，但是它與西方詩學互爲因緣，又基于某些共同的客觀或人類經驗，因此又與西方詩學通約，成爲從這種通約關係之中提煉而出的具有相當涵括與輻射力的元命題，這就使中西詩學雙向熔鑄的理論意緒得以流洩，上至理論層面，下至批評實

踐，都可以得到涵化，使熔鑄與綜攝成爲可能。

元命題自然具有原創性和能産性，“以少總多”説之于中西詩學也是如此。于中國詩學，它生成的次命題是“以共象總殊象”，輻射範圍包括比興、意象、象徵、隱秀、用典等；于西方詩學，它生成了“以共相總殊相”這個次命題，凡象徵、原型、用晦、用典等皆悉數囊括，具有很强的通約性。换句話講，無論“共象總殊象”還是“共相總殊相”都是“以少總多”的衍生物，貫遊于二者之中的就是這個基元命題，也可以説中西詩學通過這兩個次命題殊途同歸，會通于“以少總多”説，這便超越熔鑄，達到了綜攝的目的。

應該説上述文化抑或詩學質點之間的對立正好構成了中西詩學體系各自的理論肌質，然後再由象徵、比興、原型等構成“以少總多”説的尚象與尚相維度，由隱秀、用晦、用典等構成“以少總多”説的崇簡與去累維度，這樣理論評説與批評實踐兩個層面就在這裏找到了最佳匯合點，論者既可以對諸命題本身作本體探討，又可將其移之于實際批評，揭示出藝術創作的本質規律和生成機制。值得注意的是，尚象與尚相匯通于“以少總多”説，形成該命題的理論層面，同時又促成中西詩學的分野，因爲二者都是殊象的規律性呈示，都要經過取象、抽象、立象這些過程，其運思過程都受制于“以少總多”，衹是取向不同、思維成果的凝結方式各異。尚象趨于立象，以象語凝聚思維成果，對衆象的本質規律作具象呈示，而尚相則趨于立相，以相語作爲殊象本質規律的抽象呈示。因此在中國詩學裏經常映入眼簾的是“高、古、深、遠、長、雄渾、飄逸、悲壯、淒婉”（《滄浪詩話》）或者“秀拔、壯麗、古雅、老健、清逸、明净、高遠、芳潤、奇

絶"(《四溟詩話》)等字眼，尚象精神溢于"言表"，每一個象語都經過豐約之裁，都是"萬取一收"的結果和結晶；而在西方詩學裏則滿是"理念"(柏拉圖)、"秩序、匀稱、摹仿"(亞里士多德)、"快感"(伊壁鳩魯)、"審美判斷"(康德)"、"絶對"(黑格爾)、"移情"(里普斯)、"直覺"(克羅齊)等抽象字眼，雖然出之以相語，但同樣經過豐約之裁，也都是"萬取一收"的結果和結晶，可見中西詩學在理論層面都經過"萬取一收"的致思過程，而這個過程又是"以少總多"予以驅動的結果。

有趣的是，中西詩學的變向熔鑄通過"以少總多"説而在"象徵"手法上找到了最有力的佐證。這種手法通見于中西詩學，應該説是"以少總多"説作爲藝術創作本質規律的完美體現，因爲象徵究其本質是指原型（能指）與物象（所指）之間所存在的一種語義關係，這種關係植根于類比聯想，原型與物象之間的關係不是一一對應，而是一多對應，一個原型作爲能指由于類比聯想的作用可以使所指延伸而指涉不同的物象，所以每一個原型就是一個意義集束、一個開放的語義場。就中國詩學而言其象徵手法顯然取法于《易經》，所採用的致思方式是"稱名也小，取類也大"，這是典型的"以少總多"，衹不過"取類"萬象以後而"稱名"仍以"象語"出之。如筮辭《大壯·上六》："羝羊觸藩，不能退，不能遂。無攸利。"用"羝羊觸藩"這個象來"徵"兆"無攸利"，已經飽蘊着詩性智慧和尚象精神。可見這種象的存在對于中國詩學具有非同尋常的意義，因爲没有這種象，"易理"仍然存在，而文學卻不能萌芽。因此"象徵"便開始正式進入中國詩學的殿堂，隨之而來的就是萬千物象與世界在共象或象語裏的高度凝結以及象徵手法的强化和象語的泛化，以"月"這個象

語爲例，光在杜甫詩集中就出現了 101 次（陳植鍔《詩歌意象論》，199 頁），而所表達的世象卻紛紜複雜，可謂“瞻足萬物”而能“施于四海”了。同樣的情況當然也見于西方詩學，祇不過在利用象徵手法這個問題上雙方殊途同歸，都以象語出之。西方詩學在這裏與相語暫時作別而求諸象語，意在法象萬物，細細思忖，不覺意味深長。

同屬于尚象和尚相這個維度的還有中國詩學的比（比象）興（興象）與西方詩學的原型等，情況與象徵相似，玆不詳述。至于隱秀“以復意爲工”，倡“文外之重旨”，又指“餘味曲包”，則與興象暗通；而中國詩學的“用晦”之術則堪可與西方詩學的“晦澀”對舉，二者同屬于崇簡與去累這個維度，其實質就是爲了“致簡”，從而做到“無達詁”，祇是相比之下，中國的用晦之道更爲婉曲，西方的晦澀趨于率直，但通約之處卻都在“辭約義豐”，“以少總多”，無遺情貌。

用典在中西詩學裏都是“以少總多”的重要手段，當然，準確地講應該説是該命題的又一物化形態，其對象爲傳統文化典籍，特點是“包蘊密微”，尤如造園借景，園内祇有亭臺樓榭、曲欄池水，但曲意造設之間經游人隨意瀏覽，凡藍天、飛鳥、遠山、丘壑皆雲集眼前，便使亭園平添了諸多景致和雅趣。劉勰《文心雕龍·事類》篇云：“事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也……明理引乎成辭，徵文舉乎人事，乃聖之鴻謨，經籍之通矩也。”事類即用典，明人高琦在《文章一貫》中細分爲十四類，凡比況、闡發、迂曲、隱晦皆面面俱到，羅織十分嚴密。“詩以用事爲博，始于顔光禄（延年），而極于杜子美（甫）。”（《歲寒堂詩話》）可見“詩人皆以徵古爲用事”（皎然

《詩式》卷一《用事》)，典故之中凝聚了古人所有的人生經驗，具有很强的涵攝性，所指延伸的結果是“包蘊密微”，今人與典故碰撞倘能與當時語境相通即可覽盡“曲澗層巒之致”，蕩起歷史的漣漪，勾起心靈的共鳴。可以説無論中西詩學都面臨着無數個典故和無數個典故中涵攝並積澱下來的紛紜世象與物態人情。歷史的流變將歲月密密地織進一個個典故，每一個典故“以少總多”，便濃縮了萬古長空、一朝風月。不過值得注意的是，在“用典”這個維度上體現了中西詩學更多的文化通約，因爲中國詩學的用典緣由于其中濃縮了古人所有的人生體驗，而西方詩學强調用典是因爲在典故中可以找到“感性存在物存在的根據”(恩培多克勒)，雙方都關注于人的本體存在，都認爲靈魂在典故這個“一”中探幽訪勝可以尋覓到心靈久已湮滅的家園。

其實，通過上述討論可以看出“以少總多”説的特點就在“陶冶萬物”，徑取萬象直入翰墨，而用以總多的“少”則“如靈丹一粒，點鐵成金”，“是同一類的多數形象的契合獲得的一個平均率標準”，“它超出了經驗類型的普偏性，上陞到本質必然的規律性，另一方面又與個性的特殊結合着，不再是一種類型化的代表者，而是活生生的形象。”(康德《判斷力批判》第17節)中國詩學着一“少”字而與西方詩學的“典型”説殊塗同歸，但上述討論昭示着我們，比之以“典型論”，“以少總多”説顯然更具銷熔性，更有涵括力，而尤其重要的正是它所具有的文化通約性，惟其如此纔有中西詩學涵化，纔有建立在“以少總多”説爲代表的諸多基元命題基礎之上的雙向熔鑄和綜攝。

中國詩學或中西比較詩學的現狀在葉嘉瑩教授看來存有三弊：“引用新理論之心太切，對舊詩傳統太生疏，及思想模式過

分歐化。”（《中外文學》卷二第5期）要改變這種情況，既須杜絕“方枘圓鑿”“食洋不化”，又需摒棄井蛙之見“食古不化”，葉嘉瑩教授認爲“如果不能從原理原則上着眼來對中國説詩的傳統加以擴展和補充，而衹想借一件别人現成的衣服來勉强穿在自己的身上，則一方面既不免把自己原有的美好的體型全部毁棄，更不免把借來的衣服扭曲。“鑿壁借來的光衹可燭照一隅不能普照全局，衹有潜至中西詩學的深處從“原理原則上着眼”去尋覓具有很强通約性的詩學話語纔可能“知一畢萬”，以求“視野的融匯”，終而達至中西詩學的雙向熔鑄和綜攝。這是文化與哲學通觀之下詩學涵化的結果，而作爲中國詩學本位話語之基元命題的“以少總多”説正是葉教授所謂的“原理原則”，或許正可用其通約中西詩學，以求熔鑄和綜攝？

第三編　虛實相生：從宇宙大化到藝術表現

引　言

虛實相生是藝術創作和審美觀照的基本原則之一，同時也是中國傳統文化對從宇宙大化到藝術人生、思維、語言規律的總認識、總概括。它既不是中國學術史上的一家之言，也不是衹適用于某一特定範圍的具體結論或範疇，而是中國傳統思想史上的一個基本範疇。它經過二千多年的發展演變，已經從有較强具象性的簡單概念發展成爲一個統攝了哲學、美學、文學藝術等各個領域的、内容異常豐富的基本命題。它不僅是中國獨特的學術話語體系的一個中心環節，也是中國人獨特的運思方式的鮮明體現。對虛實相生這一古老而富于生命力的命題的深入理解和全面把握，不僅有助于我們理解中國傳統文學理論的基本精神，而且還能使我們對中國學術話語的特徵和中國文化的特徵有更進一步的認識，從而創造出我們自己的能適應現代學術建設需要、能參與世界學術對話的中國當代學術話語。

迄今爲止，學術界對虛實相生論的研究，雖然不斷有富于見

地的成果問世，但在整體上卻失之零散細碎，學者們大多不是無視其普偏適用的話語特徵，就是封閉在某一局部傳統話語環境中，在一條探幽發微的路上進行局部發掘；虚實相生或者作爲一種審美規律，或者作爲一種藝術表現方法，通常衹是用來對中國古典藝術，尤其是對中國古典抒情詩和傳統繪畫藝術的有效説明，而面對歷史同樣悠久的西方藝術和豐富多彩、花樣翻新的中外現當代文學藝術，虚實相生卻似乎失去了其話語的有效性和合法性，衹好閉口不言了。權威的《中國大百科全書》文學卷和哲學卷中都沒有收入"虚實相生"條目，哲學卷有"虚空"條，但介紹的衹是西方哲學史上與原子相對的虚空（vacuum），似乎中國哲學史上壓根就沒有關于虚無的範疇。李澤厚、汝信爲名譽主編的《中國美學百科全書》，是在中國美學熱之後薈集各家研究成果的中國美學專題百科全書，但其中的"虚與實"條目，卻仍然是"僅作爲一種常用表意手法"來加以介紹的。而且，從其具體的説明來看，又衹提到了"化景物爲情思"和變無形的情感爲有形的藝術形象這兩種含義。該書另有一個條目"虚實説"，講的是關于"虚和實的統一"、"虚實結合"，應該是專門介紹虚實相生理論的，但編者和條目撰寫人偏偏回避了"虚實相生"這一中心話語，這是很令人驚奇，也耐人尋味的。在這個條目之下，撰寫人把"虚實説"的内容歸納爲三層含義：（1）"超以象外，得其環中"。（2）"陶鈞文思，貴在虚静"。（3）"以實爲虚，化景物爲情思"。其内容基本上還是局限在中國古典抒情詩和中國繪畫的表現技巧領域内。這樣，不僅虚實相生理論的豐富内容被壓在了一個藝術表現和藝術風格的單一平面上，而且更遮蔽了其"虚實相生"這一話語的巨大學術容量，限制了它與西方理論對

話的能力和對當代問題的言説能力。在人們把虚實相生理論當成珍貴的古董來把玩的時候，現實實踐也就對它敬而遠之了。于是我們看到了這樣一些奇怪現象，學者們不斷地用“模糊性”、“耗散結構”、“波粒二象性與互補概念”等一大堆借用來的話語來言不達意地言説“虚實相生”現象，而就是不用“虚實相生”來言説文學中的模糊、耗散和互補等現象。“虚實相生”喪失了自己的話語資格，下降爲一種衹能被言説的材料或現象。中國學者們不是拿來主義地用大量的外來話語來豐富自己的話語，而是放棄了自己的固有話語和話語權力，其結果必然是衹能跟在别人後面亦步亦趨，不僅不能達到文化交流的目的，反而從根本上阻斷了交流的可能性。學術界這一“失語現象”顯然有其複雜而深刻的社會歷史原因，但可以肯定的是，它與中國學術界傳統學術話語的創造性轉换重視不够有直接的關係。

在本篇中，我們力圖在達到與古人“視界融合”的基礎上對“虚實相生”這一話語及其理論内涵作出系統的闡釋，以期開發出它長期以來被封閉的話語能力。我們將在新的基點上重新審視“虚實相生”的歷史内容和話語能力，科學地檢驗其與西方話語交流的對話能力和具體文學現象的言説能力，以揭示出這一傳統學術話語的創造性轉换，使爲中國當代的文化建設和學術交流服務。

在方法上，我們將避免“復古”還是“崇洋”、“中化”還是“西化”的簡單價值判斷，以現代闡釋學的方法對“虚實相生”論的效果歷史進行清理，準確地把握其意義，使之明確化、條理化，以便實現和西方理論的有效對話和對現實文學現象的有效言説。這意味着：

第一，我們將不局限于歷史上某一時期、某一家或某一人對“虛實相生”論的理解和運用，而是客觀地考察其在中國文論發展漫長歷史中實際上具有了哪些意義。這就是說，綜合闡釋學方法在我們理解“虛實相生”這類中國傳統理論時將佔有突出的意義，因爲這些理論是最爲典型的“效果歷史”的生成過程。中國的虛實相生論源遠流長，幾乎貫穿了整個中國古典詩學史。在不同的歷史時期中，由于不同的學者和學術派別所面臨的具體問題不同，他們對虛實相生論的理解和側重點也各不相同，從而形成了虛實相生隨歷史發展變化而發展變化的“效果歷史”，我們今天對虛實相生意義的闡釋，就是要對這種“效果歷史”作忠實的描述。在中國詩學史上，誰也不是專門研究虛實相生論的專家，誰也沒有建立一個虛實相生論的專門體系來包攬對虛實相生論的權威解釋，但同時，幾乎所有的美學家、文藝理論家都承認虛實相生這一基本規律，並從不同側面對這一規律作了不同程度的論述。因此，“虛實相生”是中國詩學家的一個集體創造，是經過了數千年積累的、歷史地生成的理論，而不像某些西方理論那樣可能成爲某家某派的專利產品。面對這樣的研究對象，主要針對某一特定本文的闡釋學方法顯然有必要加以進一步改善。像“虛實相生”這樣的本文的最明顯特徵是它的內在不穩定性，其內在結構或邏輯關係從來就沒有一個明確的“作者”爲之確定，每一個人都有權力在其邏輯結構上增加或減少一點什麼，從而具有真正的“作者”身份。而一般闡釋所處理的本文的作者是固定的，儘管它的意義會隨着歷史的變化而發生改變，但這衹是一種外在的不穩定性，它的內在結構或邏輯關係一經產生就具有了相對的穩定性。對一個內在不穩定的本文，我們衹能在統觀全局的基礎

上首先找出其相對不變的結構，再回到這一結構誕生的起點，進行闡釋學釋義。要言之，綜合闡釋學的方法是：在沒有一個現存本文的條件下，先在綜合的基礎上找出本文，然後再開始闡釋學的釋義過程。

第二，把“虛實相生”現象和“虛實相生”理論區别開來，前者是一種客觀存在和客觀規律，後者是對這一存在和規律的揭示和言説。客觀存在衹有一種，理論的表述卻可以多種多樣，可以是“虛實相生”，可以是“有無互立”，還可以是“存在與虛無的轉化”、“在向在者的涌現”，如此等等；衹要它是對這種現象的言説，我們就應把它納入對“虛實相生”論的考察中，而不管其是否使用了“虛實相生”這一特定表述方式。在西方哲學和詩學中，甚至在西方語言中，我們都很難找到與“虛”、“實”、“相生”等範疇完全對等的概念，但我們卻常常可以看到西方人對“無”和“有”、“真”和“假”以及“生成”、“轉换”之類問題的關注，甚至是對 existence 和 nothingness 的專題研究，這些問題與中國的虛實概念及其相生理論既有相通的地方，也有不同之處。簡言之，“虛實相生”作爲一種理論表述，一種獨特的學術話語，是西方所没有的；但“虛實相生”作爲一種客觀現象和客觀規律，卻普徧地存在于中西方的文學實踐中，並在中西方不同的話語形態中得到了揭示。長期以來，已有很多學者在借用西方話語來言説中國理論和中國文學實踐方面作出極有價值的努力，並至今仍然在作着這種努力。例如，有的人用海德格爾的“存在”來解釋老子的“道”，用胡塞爾的“本質直觀”來解釋莊子的“心齋”，諸如此類用西方話語言説中國問題的努力，實際上都或多或少地涉及到了虛實相生問題，並且有很多都取得了極有

價值的研究成果。然而如果我們僅僅停留在這種水平上，我們就難以解決如下兩個問題：

1. 就對“虛實相生”現象的研究而言，從先秦的老子到清末的王國維，有着近三千年之久的不間斷歷史，取得了豐富而系統的研究成果和深切獨到的理論表述方式，而西方直到 19 世紀的黑格爾纔開始對事物内的虛無性有所認識，真正對虛無問題及其與實有的關係問題展開正面的系統研究的是海德格爾和薩特，那是 20 世紀的事，其正面言説存在與虛無的歷史不過百年，所積累的言説經驗十分有限。無論我們對海德格爾和薩特創造的這一套言説存在與虛無的話語的成熟性作怎樣高的估計，它們也遠遠不能包括中國“虛實相生”論的豐富而複雜的内容，無法代替中國“虛實相生”論自己的言説。在其他問題上，海德格爾和薩特的話語也許具有中國話語所不及的穿透力和表現力，但在“虛實相生”這一特殊的問題上，他們的話語卻有着太多的力所不及的地方。

2. 撇開中西方話語在這一特定問題上的表現力不談，僅從對話交流的角度講，單純的以西釋中，也不是真正有效的對話，而是一種獨白，它所能達到的最高境界，不會超過巴赫金的“雙聲語”式的“對話性”。在這種情況下，中國“虛實相生”論的豐富内容被割裂了，“虛實相生”的話語因此也不再作爲有效的話語而存在，而這一話語從我們當前學術話語中的消失，將意味着它所表達的那個極其廣闊的語義域和它獨特的視野從我們的學術界消失。

爲了在當前的學術背景下檢驗“虛實相生”這一話語的有效性，爲了給中西學術實現真正有效的對話找到一個立脚點，在本

篇中，我們將首先追踪中國虛實相生論的歷史發展，闡釋學的方法全面揭示虛實相生論的具體内容；其次，考察這些内容在西方理論中是否有所表達和如何被表達的，力求在此基礎上實現中西方理論的對話；第三，我們將以中國的“虛實相生”論闡釋一部具體的在西方有影響的文學作品，以檢驗這一理論的普適性，以及對當代文學實踐和文學現象的話語能力。最後，我們將對西方理論對虛實相生現象的揭示與中國的虛實相生論作一比較研究，彰明其對同一現象的言説方式之異同，追問其産生這些異同的原因，以期對中西方詩學的不同特質和共同之處有更進一步的認識，爲中西詩學更深入的對話和交流創造條件。

第一章　虛實相生基本觀念在先秦時期的奠定

第一節　先秦時期虛實相生觀念的奠定

一

“虛”和“實”是中國哲學中的一對基本範疇。在漢語中，虛的基本意義第一是“空”，就是一般意義上的“空虛”；第二是“假”、“不真實”，即所謂“虛假”。《商君書·去强》説“食府兩虛，國弱”，其中“虛”就是“空”的意思。《禮記·少儀》講“執虛如執盈，入虛如有人”，也是在“空”的意義上使用“虛”這一概念的。作爲“虛假”意義上的“虛”，在古代典籍中也很常見，《史記·魏公子傳論》的“名冠諸侯不虛耳”，《三國志·魏書·荀彧傳》的“推誠心，不爲虛美”，以及至今還在使用的成語“眼見爲實，耳聽爲虛”等，都是在“虛假”、“不真實”這個意義上使用的。至于“虛弱”意義上的虛，（《素問玉機真藏論》：“脈細、皮寒、氣少、泄利前後，飲食不入，此謂五虛也。”注：“虛，謂真氣不足。”）以及“徒勞”、“無意義”意義上的“虛”（李贄《焚書·答鄧石陽》：“不願虛生一番。”）等等，都祇是在上述兩個基本意義上的引申，是在具體語境中對基本意義的改變。在另外一些地方，虛也有“大土山”、“廢墟”、和“集市”三種

意義，如：《詩經·鄘風·定之方中》的“升彼虛矣，以望楚矣”；《荀子·哀公》的“君出魯之四門以望四郊，亡國之虛則必有數蓋焉”；柳宗元《童區寄傳》的“去逾四十里之虛所賣之”；由于常見于古代典籍，所以這三種意義也可看作“虛”的詞典意義，但它們顯然祇是“墟”的通假字，與真正的“虛”祇有讀音和字形的聯繫，並無概念上的關聯。作爲一個哲學範疇，一般祇取虛的基本意義，即：(1) 空，(2) 假。

“實”的源始意義是“果實”。作爲“虛”的對待，實的基本義是從其源始意義中引伸出來的，也是兩條：(1)“充實”、“充滿”，(2)“真實”。《詩·小雅·節南山》“節彼南山，有實其猗”；《戰國策·齊策》“狗馬實外厩，美人充下陳”；其中“實”都是用的“充實”、“充滿”之義。《墨子·尚賢》中的“此非中實愛我也，假藉而用我也”，則是用“實”的“真實”之義。實的這兩種基本意義恰好和虛的基本意義構成對待關係，實與虛作爲一對哲學和美學的基本範疇，也是建立在它們的基本意義的對應關係基礎上的。

中國有句民諺說：“眼見爲實，耳聽爲虛。”這表明人們總是把直接呈現于感官的事物體驗爲“實”，把不能直接呈現于感官的事物體驗爲“虛”。這種意義上的“虛”祇是“不在場”(absence) 的意思，祇取“虛”的“空虛”義。不在場的事物可能爲假，也可能爲真。中國人理解的“空虛”，從來就不是西方人的“空間”，即所謂由實體空出的地方或實體存在的場所 (vacuum)；嚴格地說，“空間”仍然是一種存在，而“空虛”則是什麼都沒有，空無所有，根本上就是虛無 (nothingness)。中國人在透徹體悟了宇宙、人生和藝術等雜多現象和複雜的變化之後，對宇宙

本體及其化生萬物的運動變化規律有了一個總體上的認識，並把它概括爲簡單明瞭的四個字：虛實相生。它表明：宇宙萬物和一切審美活動都是“虛”和“實”相互依存、相互促進、相互轉化的結果。這是一個呈現爲二元結構的理論，“虛”和“實”分別構成了對立的兩極，它們之間的互動互生造成了整個宇宙大化的基本運動，演化出了我們這個大千世界、人間萬象，形成了美學和文學藝術的一個基本規律。

人們常說中國人擅長具象的思維，直覺感性的思維，然而在中國古人面對這森羅萬象的感性世界時，他們恰恰是從最徹底的虛無開始來思考它的，他們以自己特有的敏感從“實”的内部抽象出了“虛”，得到了高度抽象的一對相生互立的範疇——“虛”與“實”。正是由于這種高度抽象性，它纔幾乎無所不包，在後來的歷史發展中，它纔獲得那樣一種貫通從本體的存在論到人倫日用，從一般的審美到文學藝術，從詩歌、繪畫、小說，到戲劇、建築、盆景等廣泛領域的豐富内容。中國數千年美學、文學理論史上關于存在與虛無、形象與意義、意象與美感、真實與虛假、描寫與抒情、充實與空靈、直接與間接、實景與借景、都可以回復到“虛”與“實”這對基本範疇上，回復到“虛實相生”這樣一種簡單的抽象上。

二

中國人以兩個對立範疇的相生演化來反映世界基本規律的基本努力始于《易》以八卦爲基礎的理論構架。有人把《易》的歷史推到神農時代的《連山》和黄帝時代的《歸藏易》，但由于連山、歸藏兩《易》已失傳，現存的衹有一部出自文王居羑里而作

的《周易》，故這種説法的確實性已不可考，但一般認爲，八卦思想的形成不會晚于殷周之際。八卦由乾、坤、震、離、巽、兑、坎、艮八個圖象構成，分别代表天、地、雷、火、風、澤、水、山八種基本的自然存在，代表宇宙整體的結構和變化規律。八卦的基礎是陰陽對立統一觀念，八個卦象都是由陰爻（– –）和陽爻（——）相互重叠或自相重叠而成的。按照這個古老的模式，世界萬物的變化生滅，都是陰陽兩種對立統一因素相互作用、相互消長的結果，因而陰陽的相互組合與相互作用被視爲宇宙生成和萬物運動的基本要素和基本力量。這一陰一陽的兩極及其運動，就是宇宙本體的表現。這就是《易傳》作者總結的“一陰一陽之謂道”（《繫辭上》）。陰與陽雖然已是一種高度的抽象，但其本質仍然是“有”而不是“無”，它們的相互作用還不是一種虚實轉换。一些《易》的古今解釋者從《易》中得出了無極生太極，太極生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦之類的結論，看來也符合《易》的基本思想，甚至晋代學者王弼還從中推出了“道即無、無生有”的斷言，但那畢竟是後人發展出來的意思，不能不加區分地直接算在《易》經上面。

不過，在《易》的朦朧意識中，後代的“虚實相生”觀念還是有了最初的胚芽。不僅在陰陽對立轉化和與之相伴隨的五行“生克”觀念中已能分明感覺出它的萌動，而且在它的“立象盡意”的基本表達方式中有了直接的體現。《易傳·繫辭上》指出：

子曰：書不盡言，言不盡意。然則聖人之意其不可見乎？子曰：聖人立象以盡意，設卦以盡情僞，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。……是故形而上者謂之道，形而下

者謂之器，化而裁之謂之變，推而行之謂之通，舉而錯之天下之民謂之事業。

這裏，“形而上者謂之道，形而下者謂之器”之説顯然更接近“虛實相生”之説，“形而上者”就是“無”或“虛”的另一種説法，“形而下者”也就是“有”或“實”。但“是故……”之後的話顯然又是《易傳》作者自己推理得出的結論，我們難以斷定它是《周易》明確的意識，衹有“立象以盡意”這一點是《易》經中已成的事實。立象盡意正是《易》經的基本表達方式，在易象、易理、易數三要素中，易象是主體，易理、易數都依附于易象而存在。對于人的感知和理解來説，抽象的理和數都是一種“不在場”的存在，是人所無法接近的“虛”，而具體的“象”則是可感可知的“實”；象本身不是理或數，猶如實不是虛，但象這種“實”卻可以很好地體現出理或數的虛，本來無法理解的虛經過具體的象而轉化成了可以理解的實，本來是實的象卻生成了虛的理、數，這正是“虛實相生”的最初模型。如果説，在《易》經陰陽兩極的對立和轉化中，本體論意義上“虛實相生”觀念已見端倪的話，那麽，在《易經》立象盡意的表達形式中，後來的藝術表現論意義上的“虛實相生”也已顯露雛形。

三

在中國思想史上，第一次明確提出有無相生的是老子，有無及其關係問題構成了老子哲學本體論的核心。老子把事物實體性的存在叫作“有”，把空無所有或不存在叫作“無”，他打破了“有”與“無”嚴格對立的日常觀念，熱衷于揭示無中生有的規

律。他在《道德經》的開篇就指出了他所關注的根本，即“有”與“無”的轉化問題：

道可道，非常道；名可名，非常名。無名，天地之始；有名，萬物之母。故常無，欲以觀其妙；常有，欲以觀其徼。此兩者同出而異名，同謂之玄；玄之又玄，衆妙之門。（第 1 章）

在老子看來，那作爲萬物之源的大道是不可名狀的，它派生出了天地自然這種有名的東西，所以説“無名”爲“天地之始”；有了天地萬物的衆多存在者，就能由萬物派生萬物，所以説“有名”是“萬物之母”。對此，晋人王弼解釋説：“凡有皆始無；故未形無名之時，則爲萬物之始；及其有形有名之時，則長之育之亭之毒之，爲其母也。”宋代范應元注解這兩句時也説：“天地之先，元有此道；淪渾未判，孰得而名？渾淪既判，天地人物，從此而生。聖人見是萬物之母而無形，故强字之曰道，强爲之名曰大。因其無名，强爲之名；俾一切人假此有名，探其無名，以復無名，以復其初也。”奠定了“天下萬物生于有，有生于無”（《道德經》第 40 章）的基本觀念，老子就進一步認爲對“有”“無”之間相互轉化關係的體察，纔是洞悉萬物，瞭悟大道的關鍵，纔是“玄之又玄”的“衆妙之門”。

“無”比“有”更爲原始，但人類的智慧卻不能够直接去思考“無”，無法把握一個完全的空無所有，人類有限的語言是無法言説這無名無狀的道的，這就是“道可道，非常道；名可名，非常名”的根本原因，而我們卻又不得不去把握它、言説它。在人類哲學史上，老子是第一個明確地看到人類智慧的邊界，感受

到了無言之窘迫的思想者，比西方的維特根斯坦、海德格爾、康德等哲人對類似問題的覺悟早了至少兩千年。他力圖找到一種相對適合的思考方式和言説方式來把握道，言説無，這就是在中國哲學本體論思維和中國文學藝術思維上具有奠基意義的從有限的物來體悟無形的道，聯繫“有”來思考“無”，結合“實”來言説“虛”。老子説：

三十輻共一轂，當有無，有車之用；埏植以為器，當其無，有器之用；鑿户牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。(第 11 章)

天地之間，其猶槖籥乎？虛而不屈，動而愈出，多言數窮，不如守中。(第 5 章)

視之不見名曰夷，聽之不聞名曰希；摶之不得名曰微；此三者，不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧，繩繩不可名，復歸于無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂恍惚。迎之不見其首，隨之不見其後；執古之道，以御今之有：能知古始，是謂道紀。(第 14 章)

在這裏，一連串妙語連珠的暗喻並不是作爲一般的修辭手法來使用的，並不是在本來已經清楚準確的語句上再用比喻的手法增加一點文采。暗喻在這裏首先是一種思考方式和不得不如此的言説方式，這種思考方式和言説方式是由道的本性所决定的，因爲道本身就是無與有、虛與實、真與幻、恍惚與具體、精深玄妙與生動的物象的統一：

道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信。（第21章）

正因爲如此，人們關于“道”的思維也必須是“虛實相生”的。我們必須首先破除陳見，“滌除玄覽”（第10章），使精神達到空靈虛靜，即所謂“致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀復”。（第16章）整個宇宙都是無與有、虛與實的相互轉換和往復運動，有起于無，實起于虛，靜起于動，所以老子提倡致虛守靜。能致虛之極，守靜之篤，則不離于事物的本源，不離于本源，則萬物並動但我們仍能觀其復歸于虛靜了。所以衹有做到虛靜，纔能够動而有常，把握萬有變化的規律。這就是所謂“致虛存虛，猶未離有；守靜在靜，猶陷于動”。（《老子》第16章范應元注）由此可見，老子採取了寓虛于實、實有于無、以實言虛的言說方式，並不是一種可與初民不自覺的暗喻思維相提並論的低級思維的反映，而是一種對宇宙本源有深刻洞察之後的思考和言說方式的自覺選擇。通過這種特殊的言說，老子不僅使虛實相生成爲中國哲學思維和審美思維的基本方式，而且也在虛實相生這一單純簡潔的命題中包含了無與有、真與幻、恍惚與具體、精深玄妙與生動的物象等極其豐富的內容，爲中國文學藝術特有的意境奠定了本體論的基礎。

曹順慶先生曾經說過，《老子》一書可以當作一部詩來讀。的確，老子這種不訴諸于概念的切割而訴諸于本質直觀的思維方式，不去笨拙地界定虛無而是通過實有來顯示虛無的言說方式，本身就是一種哲學智慧與審美智慧的統一，是詩與思的統一。因

此，在老子那裏，虛實相生不僅具有本體論的豐富涵義，而且已有了藝術表現論的初步萌芽。老子從“上士聞道，勤而行之。中士聞道，若存若亡。下士聞道，大笑之”這一現象，直觀到一種帶規律性的東西：

明道若昧，進道若退……大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形。道隱無名。夫唯道善貸且成！（第41章）

老子讓人們不要拘泥于有限的具體形象，而要通過可聽可視的具體形象去把握那更爲根本的東西，即“無狀之狀，無物之象”的“道”。老子的“道”，既不是一種物質的感性實在，又不是柏拉圖式的“理念”或黑格爾式的“絶對精神”；既不是純粹的“虛”，又不是純粹的“實”，因而在“道”的傳達或表現上，它既要以“實”的形象訴諸人們的感官，又要以“虛”的性質超越感官所及的實在形象。衹有“音”、“象”之實，我們固然無法達到對“道”的深刻體悟，但完全脱離了一定的“音”、“象”之實，“道”也無從加以體現。這種根性上的“道明若昧”決定了現象上的“大音希聲”和“大象無形”。

在此基礎上，老子還進一步提出了“知其白，守其黑”的體道作人準則。老子説：

知其白，守其黑，為天下式；為天下式，常德不忒，復歸于無極。（第28章）

宋代學者范應元注釋説：“白，昭明也，黑，玄冥也，式法

也。守柔持謙，其德昭明，又常韜晦；故知其昭明寮其玄冥也。爲天下式者，不自炫耀，人皆法之。”白就是顯露，就是實有；黑就是隱伏，就是虛無。白黑之間的相克相生原本是一種合規律的運動，它們既有對立衝突的一面，又有相互依存相互轉化的一面。所以老子提出不要斤斤計較于可見的“白”，把思維束縛在“白”這一極上，而要對“白”的根本有所把握，即“守其黑”。老子這些關于“虛實相生”的思維雖然很少涉及文學藝術，但它卻爲文學藝術的虛實相生理論，爲中國虛實相生藝術表現論的重空靈、重言外之意的基本特色奠定了本體論的基礎。

四

就其對中國文學藝術中的虛實相生論的影響而言，當以莊子更爲直接。莊子不僅繼承了老子虛實相生的本體論思想，而且對道的顯現方式作了深刻的論述，溝通了虛實相生的本體論和虛實相生的表現論之間的聯繫。

莊子堅持了老子對道的虛實相生特徵的體認，繼續强調任何拘泥于實的認識方式和言説方式都將是對道的歪曲，因而必須是不真實的。《莊子·知北遊》借“無始”之口説：“道不可聞，聞而非也；道不可見，見而非也；道不可言，言而非也。知形形之不形乎？道不當名。”“形形之不形”這句話看起來像一個矛盾語：有形卻又無形，賦予其形恰恰就是不給其形；但它卻準確地表現出道的虛實相生的特點，“無始”以這種貌似矛盾的用語解決了“泰清”關于知“道”與不知“道”的困惑。莊子及其後學深知天下大道的“無”的特點，因而創造了獨特的“莊語”，即所謂謬悠之説“荒唐之言、無端崖之辭”，託于以變異語言形式，

通過具象思維形式來逼近這個“無”，讓其在實而又實的寓言故事中自我顯現出來。這是人類歷史上對“無”言說的最早自覺，它生動地爲我們表現了道的實而虛、虛而實的特點。在《知北遊》中，我們還看到這麼一段寓言式的“莊語”對道的討論：

光曜問乎無有曰：“夫子有乎？其無有乎？”光曜不得問，而孰視其狀貌，然空然，終日視之而不見，聽之而不聞，搏之而不得也。光曜曰：“至矣！其孰能至此乎？予能無有矣，而未能無無也。及爲無有矣，何從至此哉？”

道本爲無，而“光曜”卻仍然使用理知的方法去“視”、去“聽”、去“搏”，這些衹在認識有形的實體範圍內有效的方法，衹能得到物之麤，不能得道之精，因而不適用于對“無有”的探尋，因爲“無有”之爲“無有”，就在其“虛”而不實，如果硬要用求實的方法以求之，理所當然地會一無所得了。莊子認爲，體道的正確方法讓道依其性自然呈現出來，而不是用人爲的知性認識去遮蔽它，分割它。所謂依其本性自然呈現，也就是任其在虛實相生的運動中自我呈現。從主體意識上說，就是要以“心齋”去知，從表現論的角度說，就是要讓道在“象罔”中表現。關于“心齋”，莊子是假藉孔子、顏回師生之間的對話來表述的：

……回曰：“敢問心齋？”仲尼曰：“若一志。無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。聽止于耳，心止于符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也。”顏回曰：“回未始得使，實自回也；得使之也，未始有回也。可謂虛乎？”夫

子曰："盡矣！……聞以有知知者矣，未聞以無知知者也。瞻彼闋者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。夫徇耳目内通，而外于心知，鬼神將來捨，而况人乎？是萬物之化也，禹、舜之所紐也，伏羲幾蘧之行終，而况散焉者乎？"（《人間世》）

可見，莊子所謂的"心齋"，就是一種去欲去知、"虛而待物"的智慧狀態，其主要特點就是"虛"。衹有以"心齋"求得心靈之"虛"，纔能應接世間的人、物、事之"實"，在殘酷的"人間世"中得以全真保身。因爲現世萬象雖然是實的，但派生它們，並作爲它們的最後根據和法則的"道"卻是一種"虛"，即所謂"唯道集虛"；因而"虛以待物"的"心齋"實際上是順應了道的虛實相生的本性。通過虛心以待實的"心齋"，莊子就把本體之道的虛實相生推進到了人的思維層面，統攝萬物的虛實相生也就成爲體道的思維的本質規律了。莊子這一學説對後世的虛實相生藝術思維論産生了巨大而深遠的影響。

道是如此神秘莫測，而人在世間又不可離之須臾，那我們是否能够和怎樣去認識道、表現道呢？莊子認爲，衹要方法得當，人們還是可以在一定程度上認識道、表現道的，他説：

黄帝游乎赤水之北，登乎昆侖之丘而南望，還歸，遺其玄珠。使知索之而不得，使離朱索之而不得，使喫詬索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：異哉！象罔乃可得乎？"（《天地》）

這又是一個典型的莊語，通篇是暗喻式話語的言說。所謂“玄珠”，就是作爲最高真實的道，爲了尋找失去的道，黃帝先後派了“知”、“離朱”、“喫詬”，它們分別代表了人的理性思維、視覺和思辯性語言（言辯），結果都空手而返，無法得“道”，最後派出了“象罔”，卻出人意料地得道而還。什麼是“象罔”呢？“象”即具體形象，“罔”即無有，就是通常所謂“無”，可見，“象罔”實際上是有和無的統一體，它是有無互立、虛實相生的一種暗喻。莊子用象罔得珠的故事暗示人們：宇宙大道衹呈現于虛實相生的“象罔”中，人衹能通過“象罔”纔能够體道而瞭悟萬象之本源。因此，莊子不僅用象罔得珠的故事實現了虛實相生的本體論嚮虛實相生的表現論的推進，而且這個故事本身就是一次道在虛實相生的言説中的生動表現，是虛實相生表現論的一次成功的實踐。

五

從表面上看，先秦儒學並没有對虛實相生現象進行過什麼論述，也没有對中國虛實相生理論産生什麼影響，因而一些學者就斷定虛實相生論是一種道家理論。由于儒家學説主要是一種志于世功的政治哲學和倫理哲學，尚實而不務虛，熱衷于“知生”、“事人”，而在形而上學層面相對缺少建樹，故容易給人先秦儒學與虛實相生論無關的印象。但是，從孔孟有關文學藝術和審美的重要言論來看，恰恰説明他們對具體的文學藝術和審美現象中對虛實相生的普徧規律有深刻的體悟，並且用不同于道家的儒學話語對之作出了最早的言説，建立了儒學特有的虛實相生藝術表現論。

先秦儒家對文學藝術和審美中的虛實相生現象的言説，集中表現在“興”和“形神”這兩個概念中。“興”的提出，始于孔子對詩歌作用的那段著名分析，即所謂“詩可以興，可以觀，可以群，可以怨”。（《論語·陽貨》）所謂“興”，就是“先言他物以引起所咏之辭”這一在詩歌中常見的現象，孔安國認爲其要點是“引譬連類”，朱熹則注爲“感發志意”。兩注都建立在對孔子整體思想的領會的基礎上，是從不同側面對“興”的原義進行的解釋。所謂“引譬連類”，就是通過人的聯想作用，由一種目前在場的形象向不在場的形象的轉换、推移，而“感發意志”則是指在這種形象轉换和推移過程中所産生的情感作用。由目前在場的形象聯想到目前不在場的形象，這是一種由實到虚、引虚入實的虚實相生轉化，在這一轉化過程中激活的情感意志也得到了具體實在的表現或寄託。比如，“關關雎鳩，在河之洲”，是一種目前在場的具體形象，是一種“實”，由此而起的“窈窕淑女，君子好逑”本來是不在場的，是一種“虚”，但通過詩的聯想作用，它在“關關雎鳩，在河之州”之“實”的引譬連類的誘導下，也鮮明地呈現出來了，變成了一種具體可感的“實”；與此同時，人們對美麗女子的傾慕，對美好愛情的向往，以及其間的種種微妙感情，本來是無形無象，難以表達的一種“虚”，現在卻通過上述虚實相生的形象轉化，成爲具體可感的“實”，得到了生動的表現。這兩種意義上的虚實相生，就是“興”所包含的完整美學内容。

“養氣”説源出于孟子，他在回答别人“敢問夫子惡乎長”的問話時説：“我知言，我善養吾浩然之氣。”那什麽又是“浩然之氣”呢？孟子説：“難言也！其爲氣也，至大至剛，以直養而

無害，則塞于天地之間。其爲氣也，配養與道；無是，餒也。是集義所生者，非義襲而取之也。行有不慊于心，則餒也。”（《公孫丑上》）氣本無形，充塞于天地之間，不可感知，是一種虛，但如果人養成了“浩然之氣”，卻是要通過其外部形體十分具體地表現出來，通過外部形體轉化爲不言而喻的實。孟子說：

君子所性，仁義禮智根于心，其生色也，睟然見于面，盎于背，施于四體，四體不言而喻。（《盡心上》）

就是說：“浩然之氣”無形無色，但能表現于人的外在形貌上，轉化爲外在形體的“生色”，成爲潤澤的面容，偉岸的軀體，自然合于禮義的動作行爲。而且在孟子看來，人的內在精神之“虛”尤其會鮮明地表現于人的眼睛裏：

存乎人者，莫良于眸子，眸子不能掩其惡。胸中正，則眸子瞭焉，胸中不正，則眸子眊焉。聽其言也，觀其眸子，人焉廋哉。（《離婁上》）

精神狀態之虛表現爲外在的形體美醜之實，這是一種“因內以符外”的觀念本身就中國特有的虛實相生思想的一種具體表現，它構成了中國人物審美和“以形寫神”的美學原理的先聲。

總之，先秦儒家對文學藝術和審美中的虛實相生現象已經有了初步的揭示，從而表現出有關藝術表現的虛實相生觀念，這些觀念雖然不是直接採用“虛實相生”、“有無互立”之類的話語，而是包含在“興”和“養氣”這類儒學話語中，但它們卻是虛實

相生的藝術表現論的重要內容，與道家虛實相生的本體論和表現論共同構成了中國虛實相生思想的最早源頭。

第二節 虛實相生觀念在漢魏至唐代的發展

漢魏至唐，是中國虛實相生觀念的重要發展期。在這個時期中，一方面道家以無爲本的虛實相生本體論和以“象罔”體道的虛實相生表現論得到了進一步肯定和發揮，儒家以“興”和“養氣”爲主的虛實相生表現論得到了進一步豐富和具體化；另一方面，由于佛教思想的傳入，佛家關于“色”、“空”一體的辯證思想也融進了傳統的虛實相生觀念之中，極大地豐富了虛實相生論的內容，爲虛實相生論的發展注入了生機。

一

在對道家虛實相生觀念的繼承和發展上，以淮南子和王弼的有關闡述最爲引人注目。

淮南子是漢代皇室貴族淮南王劉安的別號，他組織編寫了《淮南鴻烈》（又稱《淮南子》）一書，力圖在堅持道家淡泊無爲、蹈虛守静的基礎上吸收儒家的某些學説。在虛實相生的觀念上，《淮南子》繼續强調了老莊虛實相生的本體論。《淮南子·原道訓》中寫道：“有生于無，實出于虛，天下爲之圈，則名實同居。”這表明了《淮南子》在本體論上對老莊之道的直接繼承。但在《原道訓》的描述中，這個由無生有從而化生萬物的過程似乎更爲具體清楚了：

夫無形者，物之大祖也。無音者，聲之大宗也。其子為光，其孫水……無形而有形生焉，無聲而五音鳴焉，無味而五味形焉，無色而五色成焉。……音之數不過五，而一音之變不可勝聽；味之和不過五，而五味之化不可勝嘗也；色之數不過五，而五色之變不可勝觀也。

不過，在虚與實這兩極之間，《淮南子》對虚的强調比之老莊卻並不有所減弱。《淮南子》一再指出“聽有音之音者聾，聽無音之音者聰”，要求人們“視于無形”，“聽于無聲”（《說林訓》），而且還通過“君形者”的有關論述，把道家這種尚虚的理論明確地推廣到文學藝術中，使道家虚實相生的本體論到虚實相生的藝術表現論得以真正完成：

畫西施之面，美而不可悦；規孟賁之目，大而不可畏，君形者亡焉。（《説山訓》）

使但吹竽，使工厭竅，雖中節而不可聽，無其君形者也。（《説林訓》）

“形”就是具體的視覺形象或聽覺形象，是可直接作用于耳目的“實”。在藝術中，形之實固然重要，但如果没有“君形者”，即内在的“神”，“形”也就失去了生命，變得毫無價值了；對人物繪畫來講，就會出現貌美而不可悦，目大而不可畏的情况，對音樂來講，就會是雖中節而不可聽。可見，“神”雖然是“虚”的，看不見，摸不着，但它卻能賦予形以生命，使之成爲

真正的藝術形象；形雖然是“實”的，但卻有待于“虛”；衹有虛實結合，纔能産生出藝術的生命。《淮南子》這一“君形者”的思想，是虛實相生論在具體的藝術表現領域的一次成功運用，它有力地説明了虛實相生論的廣泛適用性，是晋代“以形寫神”美學原則的直接的淵源。

王弼是三國時期魏國的玄學家，“貴無論”的創始者之一，他的思想雖不直接涉及文學藝術，但他“以無爲本”的理論體系卻是先秦道家虛實相生本體論在新的歷史條件下的一個重要發展。王弼“以無爲本”的觀念來源于《老子》“天下萬物生于者，有生于無”的思想。他在解釋這句話時説：“天下之物，皆以有爲生。有之所始，以無爲本。將欲全有，必反于無也。”（《老子》第40章注）在老子那裏，“有生于無”的基本含義是指宇宙的生成過程，即所謂“道生一，一生二，二生三，三生萬物”的演化，而王弼的“以無爲本”的解釋則進一步發揮了老子尚無的特點，形成了自己的“貴無論”。他説：“凡有皆始于無，故未形無名之時，則爲萬物之始，及其有形有名之時，則長之、育之、亭之、毒之，爲其母也。”我們看到，王弼在論述“無”爲“有”之始的同時，已把重心轉向强調“有”對“無”的依賴關係。所以他説“無”是“母”，“有”是“子”，“母不可遠，本不可離”。（《老子》第38章注）在對《周易》的解説中，王弼更明白地表達了他這種思想：

凡動息則静，静非對動者也；語息則默，默非對語者也。然則天地雖大，富有萬物，雷動風行，運化萬變，寂然至無，是其本矣。（《周易·復卦》注）

王弼以“無”爲本，所以從時間上把“有”視作“無”的派生物，從邏輯上把“有”的存在根據歸結爲“無”，在表現論上，則把“有”視爲對“無”的言說。據何劭《王弼傳》記載，王弼在 10 多歲時就對“無”通過“有”來表現這一關係有深刻的認識：

時裴徽為吏部郎，弼未弱冠，往造焉。徽一見而異之，問弼曰：“夫無者，誠萬物之所資也，然聖人莫肯致言，而老子申之無已者何?”弼曰：“聖人體無，無又不可以訓，故不說也。老子是有者也，故恒言晚所不足。”（見裴松之《三國志注》）

裴、王二人這段精彩問答，後來又被《世說新語》幾乎一字不易地節錄下來，它之所以引起世人的高度重視，是因爲它集中反映了王弼以無爲本，視有爲末；以無爲體，視有爲用；把無作爲有的源泉和根據，把有作爲無的派生和表現的“貴無”思想。王弼對“意”與“象”關係的認識，所謂“象生于意”，所謂“言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象”（《王弼《周易略例·明象》)，實際上也是完全以這種思想爲基礎的，因爲相對于具體的“象”而言，意就是一種抽象的“虛”，“意”與“象”之間，也存在着“虛”與“實”的互立相生的關係。由于“貴無”思想使王弼在虛實、有無的關係上，明顯地偏嚮了虛無的一面，從而在虛實相生本體論中加入了尚虛貴無的價值取向，爲中國文學藝術尚空靈、尚冲淡的基本風格奠定了堅實的本體論基礎。

二

玄學之尚虛無在魏晋時期還有一個重要的思想背景，這就是在當時大舉東漸的印度佛學。佛學有一個基本傾向，就是崇尚空靈。至少在當時的中國人看來，佛學之旨，大概是“所求在一體之内，所明在視聽之表”（范曄《後漢書·郊祀記》）。到南北朝時期，佛學盛行，人們“窮心盡智，極象外之談”（釋僧肇《般若無知論》，《全梁文》164卷），類似于“象非真象”、“象而非象”（僧肇《不真空論》，同上）的觀點流行開來，與魏晋玄學互爲呼應，使虛無爲本的思想得到前所未有的普及，也使虛實相生的觀念在各門類藝術理論中有了更爲廣泛深入的發展。

首先是虛實相生原則在建築藝術中的運用。據劉義慶《世説新語》記載：“宣武移鎮南州，制街衢平直。人謂王東亭曰：‘丞相初營建康，無所因承，而制置紆曲，方此爲劣。’東亭曰：‘此丞相乃所以爲巧。江左地促，不如中國若使阡陌條暢，則一覽而盡，故紆餘委曲，若不可測。’”（《世説新語·言語第二》）王東亭即東亭侯王元林，他不同意那種認爲“制置紆曲”的城建不如“街衢平直”高明的觀點，提出了適合于江南地理條件的建築美學標準，即“紆餘委曲，若不可測”，與北方平原“街衢平直”的標準相對應。在土地相對狹窄的江南地區，如硬要套用“街衢平直”的標準，不僅營造不出設計者所預想的氣勢，反而會“一覽無餘”，更顯示淺陋小氣。所謂“紆餘委曲，若不可測”，也就是“虛實相生”原則在城建理論上的運用。

在音樂理論方面，則出現了嵇康的“聲無哀樂”論。嵇康一反情聲同一的儒家音樂理論傳統，提出了“聲之與心，殊途異

軌，不相經緯”的觀點，對當時的音樂傳統理論起到了驚世駭俗的效果。嵇康認爲，聲音衹有單復、快慢、高低等各種物理變化，並無包含一定的情感內容；人聽音樂之所以具有情感反應，不在于音樂內容有什麼固定的內容，而在于人的內心已先有的一定的情感。“夫哀心藏于苦心內，遇和聲而後發；和聲無象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲，其所覺悟，唯哀而已。”（《聲無哀樂論》，《嵇康集校注》，下同）表面上看，這衹是一個聲音是否有固定的情感內容的問題，但實際上是一個在音樂作品中，是聲情皆實，還是一虛一實的問題；是刻板的情感內容傳達，還是虛實相生的情感交流的問題。嵇康的主張顯然屬于後者，他說：“琴瑟之體，閒遼而音埤，變希而聲清，以埤音御希變，不虛心靜聽，則不盡清和之極。是以聽靜而心閑也。夫曲用不同，亦猶殊器之音耳。……美有甘，和有樂；然隨曲之情，盡于和域；應美之口，絶于甘境。安得哀樂于其間哉？然人情不同，自師所解，則發其所懷。”可見，在音樂中，實在的衹是聲音的緩急高低，和與不和，而豐富多變的情感內容則是一種虛的存在，是“自師所解”，“發其所懷”的產物。不過音樂的情感內容也離不開聲音的靜躁變化，欣賞者的感情不能憑空而起，虛實之間是互立相生的，所以嵇康說：“躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也”。嵇康的“聲無哀樂論”雖然没有提出“虛實相生”作爲論據，但在當時玄佛浸染的思想背景下，嵇康的思路運思基礎還是很明顯的，這就是視虛實相生爲普徧規律，並且尤其重視“虛”的本源作用。所以嵇康的“聲無哀樂論”雖然有似于西方現代的“移情論”和“空白論”，然而它卻以其堅實的虛實相生本體論和中國特有的辯證生克觀點而獨放異彩。

在當時的繪畫理論中，虛實相生的思想色彩尤其明顯。南朝宋畫家宗炳提出的“澄懷味像”説，實際上就是一種强調外物形象與内在靈趣相統一，使人能從有形的像中悟出無形的道的主張。宗炳説：“聖人含道應物，賢者澄懷味像”，因爲山水的本性是“質而有趣靈”、“以形媚道”，這纔是人們喜歡山水的根本原因。所以畫家表面上是在處理目之所見的形色外貌，仍然需要以“應目會心”而求其内在神理。神理是一種“虛”，外物是一種“實”，宗炳所謂的“澄懷味像”，就是要做到這一虛一實之間的相生相應，即所謂“神本亡端，栖形感類，理入形跡，誠能妙寫，亦誠盡矣。”（宗炳《畫山水序》，《中國畫論類編》）

如果説，宗炳的“澄懷味象”説着眼于山水畫，主張虛實相生而重點在强調虛的話，那麼，東晋畫家顧愷之的“以形寫神”説，則是一種着眼于人畫，强調形神兼備、虛實並重的主張。從他關于“四體妍原本無關于妙處，傳神寫照正在阿堵中”（《世説新語·巧藝第二十一》）以及他關于畫“手揮五弦易，目送歸鴻難”的議論來看，他對“虛”的一面是很重視的，他把是否能够由實生虛看成了人物畫的至難之點和成功的關鍵。不過，他也很看重繪畫寫“實”的一面，認爲既然是“以形寫神”就不能“空其實對”，否則“傳神”就成了一句空話。他指出：“凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一象之明昧，不若悟對之通神也。”（《歷代名畫記》，《中國美學史資料選編·上》）

南齊謝赫，素以“繪畫六法”而聞名于中國繪畫理論界，但從他形神並重的繪畫批評實踐來看，他是深得虛實相生的精妙

的。比如他評晋明帝時，説“雖略于形色，頗得神氣”；他主張“風範氣候，極妙參神，但取精靈，貴其骨法。若拘以體物，則未見精粹；若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也”。（（謝赫《古畫品録》，《中國畫論類編》）他第一次在藝術批評中使用了“取之象外”這一在中國文學藝術理論中産生了巨大影響的虚實相生話語。

三

在中國文學理論史上，第一次以虚實相生觀念來觀察文學創作，並將“虚”、“實”話語引入文學理論研究的，是西晋文學家陸機。在陸機《文賦》對文學創作過程的描述中，整個創作過程就是一個從無到有、由虚而實的過程，即所謂“情曈曨而彌鮮，物昭晰而互進”。在此期間，作家的重要任務之一則是“課虚無而責有，叩寂寞而求音”（陸機《文賦》）化虚無爲實有，使無形者可覩，無聲者可聞，陸機提出的問題其意義已顯然不僅局限在藝術構思的範圍内了，它涉及到了文學藝術的深層本質。但陸機還祇是提出了這個問題，而未及展開更深入具體的論述。真正把虚實相生作爲一種基本的思想方法而第一次對文學創作作出全面系統論述的，是《文心雕龍》的作者劉勰。

劉勰的思想博採儒、道、佛三家，儒家的重“比興”，道家的重道本“無”，佛家的重“空”、重象外之旨，在劉勰的文學理論中都有所反映，這使他的虚實相生文學觀念全面體現在諸多文學理論的闡述中，第一次構成了一個以虚實相生爲基本思維方式的文學理論體系。

劉勰《文心雕龍》以“原道”、“宗經”、“徵聖”爲思想基

礎，其中“原道”又是這個基礎的基礎，“宗經”和“徵聖”都是從“原道”觀念推導出來，並爲“原道”服務的。劉勰在接受傳統“道的觀念的同時，也繼承了與之相關的虛實相生觀念及其思維方式。他不僅一字不易地接過了“形而上者謂之道，形而下者謂之器”的説法（《誇飾》），而且還進一步發揮出包括文學藝術在内的萬物之“文”都是“道”的光輝的觀點。劉勰説：“夫玄黄色雜，方圓分體，日月叠璧，以垂麗天之象；山川焕綺，以鋪理地之形；此蓋道之文也。”既然如此，作爲“人文”的文學藝術也是如此，“人文之元，肇自太極，幽贊神明，《易》象惟先。”就是説，文學藝術作爲一種具體形象，其存在的根據和價值，其内在的感人力量，都來自于那無形無象的“道”，在這一點上，文學藝術形象與《易》象是完全一致的；文學的價值，理所當然地就在于“寫天地之輝光，曉生民之耳目”（《原道》）。象之實生自于道之虚，而道之虚又有賴于象之實的完成和顯現，這種虚實相生的觀念，構成了劉勰對文學本質的根本認識。在這一認識的基礎上，劉勰揭示了“神用象通”這一文學的重要規律，强調作家在創作中應致力于對“文外曲致”的追求（《神思》），使有限的形象真正表現“天地之心”的無限玄妙，因爲在劉勰看來，“辭之所以能鼓天下者，乃道之文也”（《原道》），文學藝術的奥秘，也就是道與象二者虚實相生的奥秘；能不能在創作中做到由虚而實，由實返虚，乃是作家藝術本領高下的重要表現，其原因也在“神道難摹，精言不能追其極；形器易寫，壯辭可得喻其真”。（《誇飾》）

這樣，在具體的藝術手法上，劉勰自然就十分看重“比興”，稱之爲“詩人之志”；不同的詩人“比興”的内容會各不相同，

但“比興”兩法是不能不用的，所以説“蓋隨時之義不一，故詩人之志有二也”（《比興》）。一般認爲，“比”就是比喻，“興”就是起，是引譬連類的意思；後漢鄭玄把“比”注釋爲“比方于物也”，把“興”注釋爲“見今之美，嫌于媚諛，取善事以喻勸之”（鄭玄《周禮·大師》，見郭紹虞《中國歷代文論選》第一册《毛詩序》注）。但劉勰對“比興”卻有自己的解釋，他認爲“比”、“興”兩者在實上是一致的。爲什麽呢？因爲它們實質上都是具體的形象與抽象的情理内容的統一，即都是虛實結合，相生相立的藝術手法，祇是從結合的形態上看，一個更顯明，一個更隱諱而已，即所謂“風通而賦同，比顯而興隱”（《比興》）。劉勰指出：“故比者，附也；興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。”比、興都必須有兩個以上形象纔能發生，它們都是不同形象之間的推移，在劉勰看來，“比”就形象之間的聯繫爲“理”（相似性），“興”則是形象之間以“情”作爲樞紐（心理反應相通）。由于形象之間的聯繫不同，形象推移的邏輯不同，隨着這種具體形象（實）的推移，一定的情理（虛）也就被昭示出來；而被昭示出來的情理（虛）反過來又賦予形象（實）以藝術的生命。劉勰雖然没有明確指出“比興”的技巧就是虛實相生的技巧，但他對“比興”的認識，卻是基于虛實相生的思維模式的。

同樣的情況也存在于劉勰對“隱秀”問題的論述。“隱秀”問題的提出，本身就反映了劉勰的虛實二元對立轉換的思維模式：“隱”和“秀”，一虛一實兩種形態及其變化，構成了劉勰對豐富多彩的文章風格的高度概括。而“隱”與“秀”分别又是虛與實的不同的統一樣態，“隱”在虛實相生中重虛，“秀”在虛實

相生中重實，即所謂“情在辭外曰隱，狀溢目前曰秀”。劉勰解釋説：“隱也者，文外之重旨也；秀也者，篇中之獨拔者也”。（《隱秀》）劉勰尤其强調了“隱”應該“義主（生）文外”，他甚至直接用易象的虚實相生來説明“隱”的藝術形象中虚的重要性：“深文隱蔚，餘味曲包。辭生互體，有似變爻。”（同上）

此外，劉勰在對其他問題的論述中，虚實相生的思想方式也隨處可見。如《誄碑》篇的“寫實追虚，碑誄以立”；《物色》篇中反對衹專注于外在形象而主張“寫氣圖貌”等等，都是虚實相生思維方式的具體運用。

四

皎然是一個佛教徒，佛學重“空”的影響，在皎然的詩論中表現得最爲明顯。爲了能充分表達藝術形象虚實相生的特點，皎然把佛家話語引入對文學藝術的言説，提出了“境”和“境象”的概念（《詩議》），明確提出了“假象見義”（《詩式》）和“采奇于象外”（《詩評》）和重“文外之旨”（《詩式》）的主張，形成了與他一樣深受佛學影響的劉禹錫的“境生象外，故精而寡和”論，司空圖的“象外之象，景外之景”論的互相呼應，表現出中國文學理論在虚實相生觀念上的空前自覺。

在這一虚實相生觀念的自覺中，皎然的作用顯得特别突出，這主要不是因爲他在時間上的領先（他雖然早于司空圖，但劉禹錫的理論活動時間卻與他前後差不多），而是他對虚實相生的文學理論作出更爲直接的論述和進一步的縱深開拓。

皎然通過對“境象”的剖析，明確地把虚實相生論上陞爲對藝術形象本質的理解，把虚實相生揭示爲藝術的根本規律。皎然

說：

> 夫境象非一，虛實難明。有可睹而不可取，景也；可聞而不可見，風也；雖繫乎我形，而妙用無體，心也；義貫衆象，而無定質，色也。凡此等，可以偶虛，亦可以偶實。（《詩議》）

皎然藉助于“虛”和“實”這對概念，對抒情詩的藝術形象特色作了精辟而獨到的闡述。在詩歌中，“景”、“風”、“心”、“色”諸要素有機統一，共同構成了虛實相生的整體。在具體的創作中，這四要素的虛實表現也是不同的，可以偏重于虛，也可以偏重于實，不同的虛實變化，構成了無限豐富多彩的文學藝術風格，這就叫“境象非一，虛實難明”。

基于這種認識，皎然對傳統的“比興”法給予了特別的關注，並作了更爲新穎的解釋，他說：“取象曰比，取義曰興，義即象下之意。”（《詩式》）這一解釋的新穎性在于，它顯明了“比”和“興”都是象之實與義之虛二者的統一這一特點，特別提醒人們“興”雖然是取“義”，但也不能虛而不實，而是要取“象下之意”。其實，皎然雖然說“可以偶虛，可以偶實”，但他的藝術理想卻仍然是在强調虛實相生中偏重于虛的一面，即所謂“但見情性，不覩文字”，這既與他的佛教思想的重“空”有關，也與傳統的虛實相生這一觀念本身是以虛無爲本有關。如果我們對照一下同樣重視“比興”的唐初陳子昂的“興寄”說，就可知道陳子昂關于“興”的觀念，即仍然在託物起興，因物喻志的思路上，雖不失虛實相生之意，但相比之下，實的色彩顯然更爲濃厚。

皎然尚虛的思想得到了司空圖的進一步發揮。司空圖不僅更爲自覺地用虛實相生的思維模式來觀察文學藝術，而且還極力使“虛實相生”這一觀念中的尚虛特色，上陞爲藝術精神。

司空圖把“象外之象，景外之景”（《與極浦書》）立爲詩歌的藝術標的，提倡“超以象外，得其環中”（《二十四詩品》），如何由實到虛，通過有限的藝術形象表現出無限的內容，成了司空圖全部理論思考的中心。爲了更準確地説明問題，司空圖提出了影響深遠的“韻味”説。“韻”即詩歌的音韻形式，司空圖用它來泛指包括音韻在內的語言文字形式及其表達的表層意義。司空圖認爲，詩歌創作應該表現出比它的語言描寫本身的內容更生動、更深遠的東西，即所謂“韻外之致”。他説：“近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。”（《與李生論詩書》，《中國歷代文論選》）爲什麽要近而不浮，遠而不盡，纔可以言“韻外之致”呢？這是因爲具體的內容一經言語説出，就被固定下來，從廣闊的世界背景上孤立出來，被凝固化而成爲一種“實”，從而失去了與世界的豐富聯繫和生命力，詩的語言之所以不同于普通語言，就在于它能洞穿“實”的凝固封鎖而至于虛，通過虛實相生的作用來回到豐富的真實世界，保存被言説者本身的生命及其生動性，這其實也是詩的獨特價值之所在。近而浮，就意味着太實而割斷了與虛的本體的聯繫；遠而盡，就意味着太虛而失去了實的言説和保護作用。超越韻而又不離于韻，這就是“韻外之致”的實際含義，如果説，“韻外之致”主要是從表現的角度説明問題，那麽司空圖關于“味”的論述就是則重于從接受、欣賞的角度來説明一同主旨的。司空圖接受了劉勰，特別是鍾嶸關于詩“味”的見解，充分肯定“味”的重要性，並進一步提出了關

于詩的"醇美"標準，即所謂"味外之旨"的要求。他説：

江嶺之南，凡足資于適口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若鹺，非不咸也，止于咸而已。華之人以充饑而遽輟者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。(《與李生論詩書》，見同上)

可見，所謂"醇美"的標準實際上也就是虛實相生的審美要求，所以司空圖十分贊賞戴叔倫的觀點，即："詩家之景，如藍田日暖，良玉生烟，可望而不可置于眉睫之前也。"(同上）而司空圖在他的《二十四詩品》中，對"遇之匪深，即之愈稀"、"不著一字，盡得風流"，以及"是有真跡，如不可知，意象欲出，造化已奇"等虛實相生的藝術境界，更是推崇有加。

司空圖的虛實相生觀念所强調的重點仍然是求虛，這就是他提出"離形得似"(《二十四詩品·形容》）的原因。在他看來，即使是偏重于"實"的意境，也不是僅止于實，而是有無限之虛所生的實，他在《二十四詩品·實境》裏説，所謂"實境"不過是"取語甚直"而已，其要害並不在實，而在于虛，即所謂"取語甚直，計之匪深，忽逢幽人，如見道心。"

不過，司空圖在虛實相生論上的最突出貢獻，還是他在文學理論形態上的革命。既然詩對世界的言説必須虛實相生，那麽，一般實而不虛的理論語言又是否適合對詩的言説呢？爲了言説虛實相生的"道"，莊子創造了虛實相生的哲學話語——"莊語"，以適應其特點，使人們能够盡可能地"得意忘言"，减少語言之"筌"、"蹄"對道的信息的乾擾和損耗。司空圖在詩學領域内完成了莊子在哲學領域中所作的事情，他以他的《二十四詩品》，

創造了虛實相生的詩學語言以言説虛實相生的詩歌現象。這部詩學著作“分題繫辭，字字創新，比物取象，目擊道存”（許印芳《二十四詩品跋》）；化虛爲實，把抽象的理論寄託在具體可感的生動形象中；同時可以實生虛，讓人超以象外，領略到有限形象之外的無限内容，使本來難以言傳的内容得到準確的言傳。他説“雄渾”：“大用外腓，真體内充。返虛入渾，積健爲雄。具備萬物，横絶太空，荒荒油雲，寥寥長風……”；説“冲淡”：“素處以默，妙機其微。飲之太和，獨鶴與飛。……脱有形似，握手已違。”如此等等，每一種境界描述本身都自成一種境界，每一種境界都是一種虛實相生的不同形態，這些形態不是訴諸機械的概念化思維，而是訴諸生動的形象直觀；不是追求表面的概念準確性，而是在看似模糊的直覺中得到一種更爲深刻而準確的領悟。這種“比物取象，目擊道存”的言説方式，使詩學的理論形態本身也詩化了，從而成爲中國詩學理論形態的典型標本。

第三節　宋明時期：虛實相生與冲淡的藝術精神

到宋明時期，儒、佛、道三家思想進一步交匯融合，虛實相生的觀念被廣泛地的應用于詩學和其他各門藝術理論，司空圖所代表的尚虛的藝術趣味得到進一步發展，成爲具有時代特徵的審美意識，使冲淡的藝術精神確立爲虛實相生觀念的主導精神。與此同時，由于李贄、湯顯祖等人的努力，虛實相生的觀念及其有關話語被成功地引入了對叙事性文學的研究，形成了具有鮮明中國特色的叙事文學理論，滿足了當時叙事文學發展的需要。

一

晚唐以後，詩風文風日趨綺靡晦澀，這引起了宋初的“古文運動”予以撥亂反正，以及人們對文與道的關係的重新認識。“古文運動”的參與者們力圖以尚實的儒家之道反對那種以空虛的道爲幌子、專事追新求奇的形式主義文風。因此，作爲“古文運動”重要代表的歐陽修一反時風，提出了他的“道不虛”論，從而以他重虛實相生而尚實的理論自成一家。歐陽修用“易知而可法”、“言易明而可行”的孔孟之道反對“混蒙虛無”之道，他指責那些空言道虛的“誕者”說：“君子之于學也，務爲道。爲道必求古。知古明道而後履之以身，施之于事，而又見于文章，而發之以信後世。……其道易知而可法，其言易明而可行。及誕者言之，乃以混蒙虛無爲道，洪荒廣略爲古，其道難法，其言難行。孔子之言道曰：“道不遠人。”言“中庸”者曰：“率性之謂道。”又曰：“可離非道也。”（《與張秀才第二書》，《歐陽文忠公集》）

不過，歐陽修尚實的主張是與古文運動“文以載道”的理論相一致的，要求文章的內容能體現孔孟精神，有利于國家民族。所以他的尚實論實際上衹是一種社會學藝術論，並不是一般地反對虛實相生的美學原則。所以當他在具體的藝術批評實踐中作美學評價時，他仍然堅持虛實相生的原則，反對過“實”的“無隱情”表現：“古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情，忘形得意知者寡，不若見詩如見畫”（《盤車圖》，見同上）。虛實相生體現于繪畫是“畫意不畫形”，體現于音樂則是“聽之以心而不聽之以耳”，一次歐陽修在聽了道士演奏的一段音樂後寫道：

無為道士三尺琴，中有萬古無窮音。
間如石上瀉流水，瀉之不竭由源深。
彈雖在指聲在意，聽不以耳而以心。
心意既得形骸忘，不覺天地白日愁雲陰。
（《贈無為軍李道士二首》）

從這首詩中，我們可以看出歐陽修具有極高的音樂鑒賞能力，他的音樂審美標準，同樣是建立在虛實相生原則基礎上的。這進一步證明了歐陽修之尚實，主要是提倡文學爲國爲民的社會功用，提倡儒家之道的那種充實以及由此而生的崇高風格。

但是，一個時代的藝術風格是由極其複雜的因素造成的，决非幾個理論家的呼吁所能隨意左右。隨着詩人梅堯臣的“作詩無古今，惟造平淡難”的一句感嘆（《讀邵不疑學士詩卷杜挺之忽來因出示且伏高致輒書一時之語以奉呈》），時代的趣味又再度轉向了空靈冲淡。在這一時代的轉變中，蘇軾作爲一個樞紐人物的地位就被突現出來了。

蘇軾詩歌豪邁雄渾，被後世評論者認爲“能駕杜、韓，卓然自成一家，而雄視百代”（《唐宋詩醇》）。他的創作，文則如“萬斛泉源，不擇地皆可出”，詩則不拘一格地以文字爲詩，以才學議論爲詩，應該説能合于“古文運動”的崇高標準了，即使要追隨李、杜“以英瑋絶世之姿，凌跨百代”，就他的氣質和特長而言，也不是很難的。然而他卻向往着那種“高風絶塵”的冲淡風格，推唐末司空圖的韻味説爲藝術的極致，其創作至晚年而趨于平淡。這種變化，除了蘇軾個人思想的因素外，不能説不是時代

思潮的根本轉變使然。蘇軾在《書黄子思詩集後》一文中寫道：

> 蘇（武）李（陵）之天成，曹劉之自得，陶謝之超然，蓋亦至矣。而李太白、杜子美以英瑋絶代之恣，凌跨百代，古今詩人盡廢；然魏、晉以來高風絶塵，亦少衰矣。李、杜之後，詩人繼作，雖間有遠韻，而才不逮意，獨韋應物、柳宗元發纖濃于簡古，寄至味于淡泊，非余子所及也。唐末司空圖崎嶇兵亂之間，而詩文高雅，猶有承平之遺風，其論詩曰："梅止于酸，鹽止于咸，飲食不可無鹽梅，而其美常在咸酸之外。"蓋自列其詩之有得于文字之表者二十四韻，恨當時不識其妙，予三復其言而悲之。"（見《蘇東坡集》後集卷九）

這裏所謂"發纖濃于簡古，寄至味于淡泊"，就是重虛實相生而推崇淡泊簡古的審美理想。"纖濃"主"實"，"簡古"主"虛"；"至"味主"實"，"淡泊"主"虛"，蘇軾的理想是把這兩組虛實對立的風格統一起來，達到"寄至味于淡泊"的妙用。不言而喻，在蘇軾看來，這虛實不同的兩組對立的風格，本來是相反相成，可以相互滲透、相互轉化的，其不言而喻的依據，就是中國人根深蒂固的虛實相生觀念。

重虛實相生而推崇淡泊簡古，這種審美理想成了蘇軾整個文學藝術理論的核心，他的"空静"說，"外枯中膏"說，"絢爛之極歸于平淡"說，以及"賦詩不必此詩"說等等富于創見的理論，都是從這個核心中生發出來的。

"空静"說是蘇軾關于藝術思維的理論，蘇軾說："頗怪浮屠人，視身如丘井，頹然寄淡泊，誰與發豪猛？細思乃不然，真巧

非幻影。欲令詩語妙，無厭空且静；静故瞭群動，空故納萬境。……”蘇軾的“空静”説與老子、劉勰的“虚静”説有着明顯的因承關係，蘇軾的貢獻在于把思維的空静與空靈淡泊的藝術追求聯繫起來，揭示了由心靈的由虚生實而産生藝術形象，到作品的由實生虚而呈現爲寄至味于淡泊的審美效果之間的必然聯繫。而他“静故瞭群動，空故納萬境”之語，更是在傳統“虚静”説的基礎上，總結了包括他自己在内的作者們的豐富創作經驗，包含了他自己的深刻體悟的創新之論。

“外枯中膏”和“絢爛之極歸于平淡”説，意在説明空靈不是没有實際内容的空洞，平淡也不等于一味的蒼白空虚，而是一種“此中有真意，欲辯已忘言”（陶淵明語）的深刻，是一種由極虚而生實的豐富。蘇軾説：“柳子厚詩在陶淵明下，韋蘇州上。退之豪放奇險則過之，而温麗靖則不及。所貴乎枯澹者，謂其外枯中膏，似澹而實美，淵明、子厚之流是也。”（《評韓柳詩》，《東坡題跋》上卷）這里，蘇軾淋灕盡致地發揮了司空圖“濃盡必枯，淺者屢深”（《二十四詩品·綺麗》）的思想，把虚實相生的思想大地推進了一步。

關于“賦詩不必此詩”説，蘇軾是這樣寫的：“論畫與形似，見與兒童鄰；賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新；……誰言一點紅，解寄無邊春。”（《書鄢陵王主簿所畫折枝二首》，《蘇東坡集》前集）論畫不以形似，這在文人畫蔚成大國的宋代已成爲一種藝術常識，蘇軾用美術常識來和詩學理論比較，説明了離形得似，以實生虚的道理。蘇軾甚至把是否以虚實相生的觀點來看待藝術，作爲是有資格論詩的重要條件，所謂“賦詩必此詩”，就是拘泥于實而不能領悟其虚，這樣的人是没有

資格談論詩歌的。

二

蘇軾之後，重視詩歌中的虛實相生規律和空靈冲淡的藝術趣味的思想趨嚮逐漸佔了主導地位，成爲一個時代的藝術精神和審美理想。在這一背景下，我們就不難明白張戒何以大力贊賞梅堯臣“含不盡之意于言外，狀難寫之景如在目前”的主張了。“含不盡之意于言外”，即以實生虛；“狀難寫之景如在目前”，也即化虛爲實；而如在目前之“實”景本身又與“不盡之意”的“虛”構成相反而相生的關係。所以這兩句話實際上是在詩歌創作和欣賞的層面，對虛實相生原則的具體化，情與景的關係，也就是虛與實的關係在抒情詩中的體現。張戒雖然認爲“詩壞于蘇黄”，與推崇蘇、黄的姜夔似乎意見相左，但他實際上是反對那種“詞意淺露，略無餘蘊”的創作傾向（《歲寒堂詩話》），與姜夔的“餘味論”卻是一致的。姜夔説：“語貴含蓄。東坡云：‘言有盡而意無窮者，天下之至言也。’山谷尤謹于此。……句中有餘味，篇中有餘意，善之善者也。”（《白石道人詩説》）可見，北宋以後，人們雖然對具體的作家作品的評價有諸多分歧，但在某些基本的美學依據和主張上卻趨于一致。

較之于張戒，姜夔對具體的“詩法”的探討更爲細緻，對虛實相生的美學原則也貫徹得更爲深入。除提出“餘味論”而外，姜夔還專門着眼于句尾的虛實關係，討論了詩歌中詞與意之間的不同的相生樣態，能“辭意俱盡”、“辭盡意不盡”、“辭意俱不盡”。他認爲：“所謂辭意俱盡者，急流中截後語，非謂辭窮理盡者也。所謂意盡辭不盡者，意盡于未當盡處，則辭可以不盡矣，

非以長語益之者也。至如辭盡意不盡者，非遺意也，辭中已仿佛可見矣。辭意俱不盡者，不盡之中固已深盡之矣。”（同上）姜夔的重要性在于，他已不是一般地立足于虛實相生原則而提倡某種藝術風格，而是把虛實相生的原則引入了對創作技巧的細節討論，爲虛實相生的思想開辟了一個新領域。

到了明代，謝榛對虛實相生的創作技巧有更進一步的全面研究。他説：

律詩重在對偶，妙在虛實。子美多用實字，高適多用虛字。惟虛字極難，不善學者失之。實字多，則意簡而句健；虛字多，則意繁而句弱。趙子昂所謂兩聯宜實是也。（《四溟詩話》）

李西涯曰：“詩用實字易，用虛字難。盛唐人善用虛字，開合呼應，悠揚委曲，皆在于此。用之不善，則柔弱緩散，不復可振。”夏正夫謂：“涯翁善用虛字，若‘萬古乾坤此江水，百年風日幾重陽’是也。”西涯虛實，以字言之；子昂虛實，以句言之：二公所論，不同如此。（同上）

謝榛把虛實研究落實到字、句上，這是虛實相生技巧論的最具體而微的層次；在這之上，還有他的情景虛實論。謝榛認爲，“詩乃摩寫情景之具，情融乎内而深且長，景耀乎外而遠且大。當知神龍變化之妙；小則入乎微罅，大則騰乎天宇。”情與景一虛一實，構成了詩的兩大基本要素，因此情景之間的虛實相生規律就成爲詩歌藝術的基本規律之一：“作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。凡登高致思，則神交古人，窮乎遐邇，繫乎夏樂，此相因偶然，著形于絶跡，振響于無聲也。……景乃詩之媒，情乃

詩之胚：合而爲詩，以數言而統萬形，元氣渾成，其浩無涯矣。”（同上）

謝榛不僅揭示了情與景這兩大基本要素的虛實相生關係，而且還就寫景本身的虛實問題進行了討論。他說，同是寫景，貫休的“庭花蒙蒙水泠泠，小兒啼索樹上鶯”，就顯得“景實而無趣”；李白的“燕山雪花大如席，片片吹落軒轅臺”，就讓人覺得“景虛而有味”。爲什麽會如此呢？謝榛認爲：“寫景述事，宜實而不泥乎實。有實用而害于詩者，有虛用而無害于詩者。此詩之權衡也。”（同上）根據虛實相生的二元思維原則，任何事物自身都可再分爲虛實兩面。在情景兩大要素中，景屬于實的一面，但它也有自己虛的性質，如果忽視這種性質，實就會由積極意義上的實變成消極意義上的死，所以謝榛說“宜實而不泥乎實”。

像謝榛這樣在技巧層面上細致入微地討論虛實問題，已是明代人的風格，宋代詩學在虛實相生方面的貢獻，主要還是對空靈冲淡的藝術意境的標舉，而在這方面成就最爲突出的，當首推《滄浪詩話》的作者嚴羽。

三

嚴羽的詩學理論主要集中在《滄浪詩話》的《詩辯》篇中。《詩辨》的中心論點有二，一是“興趣”說，一是“妙悟”說；這兩點恰恰也是嚴羽本人所引以爲自豪的。嚴羽說：“僕之《詩辨》，乃斷千百年公案，誠驚世絕俗之談，至當歸一之論。其間說江西詩病，真取心肝劊子手。以禪喻詩，莫此親切。是自家實證實悟者，是自家閉門鑿破此片田地，即非傍人籬壁、拾人涕唾得來者。”（《答出繼叔臨安吴景仙書》，人民文學出版社《滄浪詩

話校釋》附録)

"興趣"是嚴羽對詩歌審美特徵的一種概括，也是嚴羽崇尚空靈冲淡的審美趣味的集中反映。"興趣"說的中心意思，就是强調藝術不同于邏輯的獨特旨趣，即所謂"别材"、"别趣"。嚴羽説："夫詩有别材，非關書也；詩有别趣，非關理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路、不落言筌者，上也。詩者，吟詠情性也。"(《詩辨》)嚴羽看出了在詩歌的情與理這對矛盾中，情是其主要的方面，而且它們之間也有一個虚實相生的問題。對人的理解來説，不涉理路的"情"顯然是"虚"的一面，以"吟詠情性"爲主旨的抒情詩當然應該以這一面爲立足點；而能够以概念把握的"理"則是"實"的一面，不過它又不是詩歌的旨趣所在。"興趣"説的特點就是主"情"，認爲它纔是詩歌不同于學術文章的本質；然而，嚴羽根據虚實相生的辯證思維，又並不排除詩歌中的理性内容，所以他説，"不能多讀書，多窮理，則不能極其至"，他所强調的，衹是"不涉理路，不落言筌"，達到一種自然空靈的境界。嚴羽認爲，"興趣"的有無，即境界的空靈與否，正是盛唐詩歌高于宋代詩歌的地方；而缺少"興趣"，也是江西詩派的致命弱點：

盛唐諸人惟在興趣，羚羊挂角，無跡可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。近代諸公乃作奇特解會，遂以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩。夫豈不工，終非古人之詩也。(同上)

嚴羽在這裏所講的"無跡可求"和"空中之音，色中之相"

的比喻，簡直就成了對虚實相生的意境特色的經典描述。

“妙悟”説是嚴羽關于詩歌藝術思維的理論。與“興趣”説的“不涉理路，不落言筌”相關，“妙悟”説反對詩歌創作中理性思維活動的介入。嚴羽説：“大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃爲當行，乃爲本色。”（同上）嚴羽所謂“悟”的具體辦法，也就是取前人經典作品而“熟參之”，接受其潛移默化的影響。這種意義上的“悟”是否能稱得上學詩的不二法門？人們對此是非常懷疑的，紛紛提出了對嚴羽的批評。在此，我們感興趣的卻是嚴羽以禪喻詩的理論方法，因爲這纔是嚴羽虚實相生思維模式在理論運作中最突出的特點。嚴羽以禪喻詩的作法，在宋代就受到過人們的批評，人們認爲佛學禪宗與文學創作畢竟有很大的不同，不能牽强比附。但嚴羽卻堅持認爲，衹有以禪喻詩纔能把詩歌的道理説得透徹，至于這是否符合中國文人的傳統習慣，他不是很在乎（見嚴羽《答出繼叔臨安吳景仙書》）。人們使用語言文字，就難免落入概念之實，這與詩歌追求虚實相生的空靈之間有着與生俱來的矛盾。當人們用理論的語言對虚實相生的詩歌進行分析研究時，這種矛盾就更爲突出。嚴羽大概也和司空圖一樣感到了這一矛盾，試圖以一種更適合的話語形式來分析詩歌，禪宗“不立文字”、“直指本心”的思想，正是爲了擺脱理性的束縛以明心悟道的著名方法，因而引起了嚴羽的極大興趣，于是將大量禪宗話語引進了詩學研究；所謂“妙悟”，所謂“水月鏡花”等比喻，都是直接源出禪宗經典。由于對禪宗本身的理解就各不相同，嚴羽以禪喻詩自然引來了很多誤解和爭議，甚至成爲某些錯誤理論的依據。由此看來，嚴羽想要藉禪宗話語

自創虛實相生的詩學話語體系的努力就遠不如司空圖成功，衹能算是得失參半。對此，錢鍾書先生已有中肯的評論：嚴羽“以禪喻詩，意過于通，宜招鈍吟之糾謬，起漁洋之誤解。禪宗于文字，以膠盆黏著爲大忌。法執理障，則藥語成病語。故谷隱禪師云：纔涉唇吻，便落意思，盡是死門，終非活路。”（見《五燈會元》卷十二）此莊子“得意忘言”之說也。若詩自是文字之妙，非言無以寓言外之意，水月鏡花，固可見而不可捉，然必此月而後可印潭，有此水而花可映面”（《談藝録》第 100 頁）。

四

從明代開始，中國的叙事文學有了很大的發展，叙事理論也應時之需而昌盛起來。中國傳統叙事理論從一開始就有一個鮮明的特點，即重視叙事的虛實關係；中國許多叙事理論成果，都是建立在虛實相生觀念基礎上的。所謂叙事中的虛實關係，也就是所叙述的事的“真”與“假”的關係，描寫的直接與間接的關係。在這方面，明代值得注意的理論家是李贄和湯顯祖。

李贄稟承了中國文學的抒情精神，並把它引入了對叙事理論的研究。他認爲，叙事文學雖然以叙事爲主，但其真意卻不在叙事，而在藉叙事以抒情達意；其中的“情”雖然不是直接說出，衹是一種“虛”的存在，但卻與其“實”的方面相得益彰，互立互生。用李贄的話來說，所有的叙事，都不過是“藉夫婦離合因緣以發其端”而已，看起來是在寫別人的悲歡離合，實際上卻是“奪他人之酒杯，澆自己之壘塊；訴心中之不平，感數奇于千載。”（李贄《焚書》卷三《雜述·雜說》）這樣的叙事，從其“實”的樣態來看，當然是叙事；就“虛”而言，正是作者主觀

的情感表現。没有叙事之實，抒情之虚就無以寄託、無從表現；没有抒情之虚，純粹的叙事也就失去了它的靈魂，無從獲得其藝術的生命和藝術的感染力。衹有以叙事含抒情，寓抒情于叙事，實中有虚，虚以生實，一般的陳述纔成爲藝術的言説，普通的講故事纔成爲真正的藝術“叙事”。如果衹有單純的叙事而無所表現，不能做到虚實相生，那作品也就失去了藝術價值。按照這種推論，李贄認爲，叙事性的傳奇與抒情性的詩歌在本質功能上是一樣的，也“可以興，可以觀，可以群，可以怨”。（卷四《雜述·紅拂》）

李贄的虚實相生叙事觀集中表現在他對長篇小説《水滸》的評論中。李贄認爲，《水滸》的傳奇故事固然精彩，但其重要價值卻不在其呈現于讀者的實在故事，而在于這些故事所藴含的“虚”，在于它是“忠義”的表現。這部書以北宋農民起義爲題材，寫的是起義英雄的傳奇故事，這是其叙事之“實”。但它的不朽價值卻並不在這一單純叙事的“實”，而在其故事之外的“虚”，即所謂“忠義歸于水滸”。他説，《水滸》作者施耐庵、羅貫中二人身處“宋室不競，冠屨倒施，大賢處下，不肖處上”的黑暗時代，政治的黑暗導致了“夷狄處上，中原處下，一時君相猶然處堂燕鵲，納敝稱臣”，喪權辱國；“施、羅二公身在元，心在宋；雖生元日，實憤宋事。是故憤二帝之北狩，則稱大破遼以洩其憤；憤南渡之苟安，則稱滅方臘以洩其憤。敢問洩憤者誰乎？則前日嘯水滸之强人也，欲不謂之忠義不可也。是故施、羅二公傳《水滸》而復以忠義名其名傳焉。”（《焚書》卷三《雜述·忠義水滸傳序》）

“大破遼”、“滅方臘”都是《水滸》中有名的故事情節，然

而在李贄看來，它們的價值並不在于如實的故事描繪本身，而在于故事的實的存在後面的虛的内涵：作者的亡國之“憤”。梁山好漢的英雄業績，也主要不在于它反映了什麽“可然律”、“必然律”之類的客觀真實，而在于水滸之衆“一一皆忠義”，都是“大力大賢有忠有義之人”，水泊梁山“以小德役大德，小賢役大賢”，正是施耐庵、羅貫中二位作者理想的“賢德”境界的表現。李贄説：“今觀一百單八人者，同功同過，同死同生，其忠義之心，猶之宋公明也。獨宋公明者身居水滸之中，心在朝廷之上，一意招安，專圖報國，卒至于犯大難，成大功，服毒自縊，同死而不辭，則忠義之烈也！”據此，李贄遥承漢代司馬遷“發憤著書”的觀點，認爲《水滸》也是一部“發憤”之作，並感嘆一些不知虛實相生的藝術真諦的讀者，僅停留在其表面的精彩故事或謀略兵機，而不知其表面之後的忠義：“此傳之所爲發憤矣。若夫好事者資其談柄，用兵者藉其謀畫，要以各見所長，烏睹所謂忠義者哉！”（同上）

在李贄那裏，虛實相生是作爲一種宇宙大化的根本規律和藝術的基本觀念，而主要不是一種藝術技巧；是一種内在的思維方式，而不是膠柱鼓瑟的刻板法規，不是讓人如法炮制的固定程式。所以在他看來，藝術最爲根本的品質不是人們所津津樂道的藝術技巧，而是内在的激情、天才的表現，因此單純地追求藝術技巧是不足爲訓的。他説：“且吾聞之：追風逐電之足，决不在于牝牡驪黄之間；聲應氣求之夫，决不感動尋行數墨之士；風行水上之文，决不在于一字一句之奇。若夫結構之密，偶對之切；依于理道，合乎法度；首尾相應，虛實相生：種種禪病皆所以語文，而皆不可以語于天下之至文也。”（《焚書》卷三《雜述·雜

說》)

李贄爲什麽在這裏反對“虛實相生”？什麽纔是“天下之文”呢？李贄的解釋是：“小中見大，大中見小，舉一毛端建寶五刹，坐微塵裏轉大法輪。”（同上）例如《西厢記》所叙之事，不過是一個小讀書人的“小小風流事耳”，但虛蘊其中的宇宙大法和人生真諦，卻勝過了許多偉人的一生。而世人所看重的一些驚天動地的大事，也不過與常見的芝麻小事相同，即所謂“唐虞揖讓三杯酒，湯武徵誅一局棋”。可見，李贄輕視的，並不是虛實相生的觀念本身，而是片面追求外在技巧；他所重視的，恰恰是虛實相生的大智慧。李贄認爲，這種大智慧並不是一般的思維可以思議的，因爲一般的思維衹能思于技巧層次的“工巧”。所以，李贄並不打算把自己的觀念强加于人，而衹是勸人去體驗：“倘爾不信，中庭月下，木落秋空，寂寞書齋，獨自無賴，試取琴心一彈再鼓，其無盡藏不可思議，工巧固可思也。”（同上）

對于虛實相生的大智慧，湯顯祖是有所體驗的。但他並不認爲其不可思議，他從紛繁複雜的人間世象中抓出了一個“情”字，並認定“情”就是萬象推移，虛實演化的關鍵，也是藝術創作的根本，所以他説“世總爲情，情生詩歌，則行于神”。（《玉茗堂文之四·耳伯麻姑遊詩序》）

事實上，湯顯祖的叙事理論正是以“情”這個範疇爲中心的。湯顯祖不滿于中國傳統的禮法秩序，尤其不滿于宋明理學對人性的窒息。他的“情”既與宋明理學的“理”相對立，又與封建社會的“法”相對立，他認爲“理”與“法”都是泯滅藝術才情的禍根。湯顯祖追求“有情之天下”，而現實世界卻是一個“有法之天下”，于是“因情成夢，因夢成戲”（《茗玉堂尺牘之四

·復甘義鹿》)，産生了戲劇家所講述的種種悲歡離合，形成了一幕幕動人的偉大戲劇。

與現實的“理法”相較，“情”固然可被視爲一種虚幻的存在，但在“有情人”看來，它卻是生命的最高真實，是一種幾可捉摸的實在，這種被現實壓抑的實在“成夢”的過程，也就是由實生虚的過程，而夢變成生動感人的戲劇故事，則是由虚生實。由此可見，湯顯祖“因情成夢，因夢成戲”的思想，也就是虚實相生觀念的具體體現和具體運用。

虚實相生的觀念不僅在湯顯祖的戲劇理論中有所體現，而且在他的文論、詩論中也有體現。他的文章，獨重天地靈氣而輕視筆墨小道：“予文章之妙，不在步趨形似之間。自然靈氣，恍惚而來，不思而至，怪怪奇奇，莫可名狀，非物尋常得以合之。”(《玉茗堂文之五·合奇序》）他論詩歌，以若有若無爲美而推崇禪機大道：“詩乎，機與禪言通，趣與遊道合。禪在根塵之外，遊在伶黨之中。要皆以若有若無爲美。通乎此者，風雅之事可得而言。”(《玉茗堂文之四·如蘭一集序》）在所有些論述中，湯顯祖並未提到“虚實”，但他的思維模式和美學觀點，卻處處體現着虚實相生。

五

由于中國敘事作品的昌盛期出現得較晚，因而明代的敘事理論及敘事理論中的虚實相生論遠不如詩歌的虚實相生理論發達。尤其到了明代中後期，詩歌理論家幾乎到了言必稱虚實的程度，人們已經非常自覺地運用虚實相生的思想方法來分析和解決詩歌理論問題。王世貞提倡“格調”説，胡應麟主張“興象風神”

説，公安三袁講“性靈”，看似衆説紛紜，但究其基本的公設和共同的思維模式卻有着驚人的一致性，就是虛實相生觀念的承認和或隱或顯的運用。

王世貞講“格調”，實際上是“才、思、格、調”四維並重。在建構四者的關係時，他套用傳統的“道生一，一生二，二生三，三生萬物”的虛實相生模式，認爲“才、思、格、調”四者也是一種類似的相生關係：“才生思，思生調，調生格。思即才用，調即思之境，格即調之界。”（《藝苑卮言》一）至于“格調”説下的子範疇和分命題，如“形模氣韻”、“興與境詣，神合氣完”等等，則更是明顯地以虛實相生觀念作爲運思和立論的基礎。如他論“形模氣韻”：“人物以形模爲先，氣韻超乎其表；山水氣韻爲主，形模寓乎其中，乃爲合作。若形似無生氣，神采至脱格，皆病也。”（《藝苑卮言》附録四）形模、氣韻，一實一虛，王世貞把它們作爲寫氣圖貌的基本要素，强調要處理好它們之間的關係，避免“形似無生氣，神采至脱格”的詩病，就應該處理好它們之間不同的虛實相生關係。他講“氣與境詣，氣合神完”，是從詩歌創作技巧上着眼的：

篇法之妙，有不見句法者，句法之妙，有不見字法者，此是法極無跡，人能之至，境與天會，未易求也。有俱屬象而妙者，有俱屬意而妙者，有俱作高調而妙者，有直下不偶而妙者，皆興與境詣，神合氣完使之。（《藝苑卮言》一）

這段話有三層意思：一是强調“法極無跡”，技巧、法則都是實實在在的，但其運用的最高境界卻又化歸爲虛，提醒人們不

要過分拘泥于“實”，在刻板的技巧上用功夫；二是說在相對較實的“象”、相對較虛的“意”，以及更虛的“調”之間，可以各有偏重，都能達到高妙的境界；三是指出不論是偏重于實，還是偏重于虛，它們能够達到高妙境界的根本原因都在于做到了虛實相生，是“興與境詣，神合氣完使之”，是不同的虛實相生處理所達到的不同藝術境界。

胡應麟的“興象風神”說深受王世貞“格調”說的影響，其所强調的仍是不拘泥于文字、技巧之實，而要做到虛實相生。胡應麟也認爲，詩歌創作的關鍵是處理好虛實關係：“作詩大要不過二端：體格聲調，興象風神而已。體格聲調有則可循，興象風神無方可執。”（《詩藪》内編卷五）這裏，“有則”和“無方”實際上是對體格聲調和興象風神兩者作了實與虛的定性，胡應麟認爲，詩人衹有從實作起，開始衹能在體格、聲調的高低上做文章；如此以往，“積習之久，矜持盡化，形跡俱融，興象風神，自爾超邁”。（同上）不難看出，這種“形跡俱融”的過程，其實也就是由實返虛的過程。爲了講清這種虛實相生的關係，胡應麟也借用“鏡花水月”的比喻，他說：

譬則鏡花水月，體格聲調，水與鏡也；興象風神，月與花也。必水澄鏡朗，然後花月宛然。詎容昏鑒蜀流，求覩二者？故法所當先，而悟不容强也。（《詩藪》内編卷五）

可以看出，胡應麟提出的作爲作詩大要的“二端”，實質上就是虛實二端在技巧層次的派生，它雖由形而上的大道轉化成了形而下的詩藝，但在虛實相生、有無互立的根本關係上，形上與

形下之間卻完全保持了同形同構的對應關係。

正是根據這種對應關係，胡應麟提出了他關于詩歌創作的一系列理論。

首先，在寫景狀物方面，胡應麟提出了"不切之切"論。他說："詠物著題，亦自無嫌于切；第單欲其切，易易耳。不切而切，切而不覺其切，此一關前人不輕拈破也。"（同上）所謂"不切而切，切而不覺其切"，就是在寫景狀物上提出的虛實相生要求。衹有做到了虛實相生，纔能超越"作詩必此詩"的笨拙，胡應麟把衹知切而不知"不切而切"的人和作品稱爲"詩家下乘小道"，譏之爲"田莊牙人、點鬼簿、粘皮骨"。他推崇的是像杜詩那樣的超脱、大氣。"霜皮溜雨四十圍，黛色參天三千尺。"從狀物的"切"來看，是"太細長"了一點，但胡應麟欣賞的是"如句格之壯何！"杜詩詠竹："雨洗娟娟凈，風吹細細香。"有人認爲竹是沒有香味的，但胡應麟認爲，正是無香而以香詠之，纔表現了竹的精神，造成這句詩特殊的美感，"説者謂竹無香，誠無香也如風調之美何！"與之對應的宋人詠蟹："滿腹紅膏肥似髓，貯盤青殼大于杯。"詠荔枝："甘露落來鷄子大，曉風吹作水晶團。"就其寫實的一面看，幾乎無可挑剔，但其病恰恰在實而不虛，"非不酷肖，畢竟妍醜如何？"胡應麟認爲，它們之所以沒有美感，就在于不能虛實相生。"詩固有以切工者，不傷格不貶調，乃可。"（《詩藪》外編卷一）

其次，在文體風格上，胡應麟認爲不同的體裁應有不同的虛實處理，"文尚典實，詩貴清空"。因爲文主理而詩主風神，理爲實而風神爲虛。"詩與文體迥不類。文尚典實，詩貴清空；詩主風神，文先理道。"如果文章能虛，則近于詩了，所以他説"三

代以上文，莊、列最近詩，後人何況掇其語，無不佳者，虛故也”。胡應麟把文體風格還原于虛實關係，並由此揭示不同體裁文學的風格及其相互轉化，其見地極高。同時，又反證了虛實相生觀念對文學藝術現象的極大透視力。

此外，胡應麟還從虛實相生的運用中，提出了骨肉氣韻、意象聲色説。“宋人學杜得其骨，不得其肉；得其氣，不得其韻；得其意，不得其至聲與色並亡之矣。”（《詩藪》内編卷四）所謂“骨”，就是詩歌語言的實在内容，它構成了詩歌的實的一面，是詩歌的根本；所謂“肉”，就是在實在内容基礎上的用意，“色澤神韻”就是充溢于骨肉之間的詩歌美感，它構成了詩歌的虛的一面。顯然，衹有做到虛實相生，纔能産生情理交融的效果。胡應麟認爲，宋人之病就在于不重視文字内容的提煉，專用意而廢其詞，就是喪失了其“實”，因而就像“落花墜蕊，雖紅紫嫣熳，而大都衰謝之風”。他説：“詩之筋骨，猶木之根干也；肌肉，猶枝葉也；色澤神韻，猶花蕊也。筋骨立于中，肌肉榮于外，色澤神韻充溢其間，而後詩之美善備，猶木之根干蒼然，枝葉蔚然，花蕊爛然，而後木之生意完。”（《詩藪》内編卷五）

袁宏道主張“出自性靈者爲真詩”，因而獨重詩“趣”。他説，“世人所難得者惟趣。”那麽什麽是“趣”呢？袁宏道仍以虛實相生的觀念來解釋這一“趣”字：“趣如山上之色，水中之味花中之光，女中之態，雖善説者不能下一語，惟會心知之。”（《袁中郎全集》卷三《敘陳正甫會心集》）他用了一連串比喻，後還説趣是難以言説的，“惟會心者知之”，但究其實卻是由實生虛的一種韻外之致，是一種虛實相生的美感效果。所以袁宏道説，“那些”辨説書畫、涉獵古董以爲清，寄意玄虛、脱跡塵紛

以爲遠，又其下則有如蘇州之燒香煮茶者。此等皮毛，何關神情？夫趣得之自然者深，得之學問者淺。”（同上）這類論述，讓人分明看到在袁宏道的“趣”的背後，是那無所不在的自然之道，他的無所在又無不在的“趣”，是以虛實相生的“道”爲背景的。

王驥德是一個戲曲家和戲曲理論家，他把虛實相生觀念用于對戲曲創作的分析，提出了“出之貴實，用之貴虛”（《曲律·雜論》）的觀點。所謂“出”，大概是題材來源的意思，“用”則是指劇作家的創作。“出之貴實”，就是要求戲曲創作要有現實生活的根據，要以生活真實爲基礎；“用之貴虛”則是要求在創作時不能拘泥于生活原型，而要依據藝術創作的規律大膽想象。在這一原則之下，王驥德還以虛實爲經緯，進一步分出“以實而用實”、“以虛而用實”兩種創作方法。前者相當于今天所謂固守原型的創作方法，後者相當于“雜取種種，合成一個”的方法。所不同者，今天人們講的取原型，或雜取種種，都是建立在西方真實論原則之上的叙事文學的典型創造方法，而王驥德的“出之貴實，用之貴虛”論，則是建立在中國傳統的虛實相生論基礎上的創作原則，其適用性並不局限于叙事文學。王驥德本人就把他這一原則用于對以詠物爲題材的詞曲創作研究，取得了很有見地的發現：

詠物毋得駡題，卻要開口便見是何物。不貴説體，衹貴説用。佛家所謂不即不離，是相非相，衹于牝牡驪黄之外，約略寫其風韻，令人仿佛中如燈鏡傳影，瞭然目卻摸捉不得，方是妙手。元人王和卿《詠大蝴蝶》：“掙破莊周夢，兩翅駕東風。三百

座名園，一采一個空。誰道風浪種？唬殺尋芳的蜜蜂。輕輕飛動，把賣花人煽過橋東。”衹起一句，便知是大蝴蝶。下文勢如破竹，卻無一句不是俊語，古詞《詠柳》“窺青眼”，開口便知是柳，下“偏宜向朱門羽戟，畫橋遊舫”，又“倚蘭凝望，消得幾番暮雨斜陽”等，皆從柳外做去，所以渺茫多趣。（《曲律·論詠物》）

這裏，“開口便見是何物”，是“出之貴實”原則的具體化，但王驥德認爲詠物的關鍵不在其體之實，而在其用之虛，應該不即不離，寫其風韻，這就是“用之貴虛”了。衹有堅持“用之貴虛”，纔能做到俊語連珠，渺茫多趣。

在把虛實相生原理運用于對自然審美的分析方面，袁宏道的弟弟袁中道做了許多工作。公安三袁都十分重視文學創作中的自然靈性，對自然之美特別敏感，而袁中道則將傳統的虛實相生原理用于對自然之美的分析，作了大量出色的論述。例如他關于“神愈靜而泉愈喧，泉愈喧而神愈靜”的描述，他對“山色骨相”的揭示，他關于峰岩的“色、骨、態、飾”的分析等等，都充滿了虛實相生的中國式智慧。限于篇幅，我們不能在此具體引述，但需要指出的是，袁中道的自然美分析確已顯示了虛實相生這一話語在美學分析上的巨大潛能。可惜的是，在西方美學傳入中國後，我們幾乎把這些都忘了，以致于自然美的分析竟成了美學中的一大棘手的難題。

六

在明代，虛實相生觀念不僅在詩學領域中得到廣泛運用，而

且也滲透到了繪畫、書法、建築等藝術門類的理論中，成爲一個無所不在的美學指導思想。

董其昌的筆墨詳略虛實論，以虛實相生原則論作畫的用筆詳略，即是一例。董其昌說："古人畫不從一邊生去，今則失此意，故無八面玲瓏之巧，但能分能合，而皴法足以發之，是了手時事也。其次須明虛實，虛實者，各段中用筆之詳略也。有詳處必要有略處，實虛互用，疏則不深邃，密則不風韻，但審虛實，以意取之，畫自奇矣。"（《畫禪室隨筆》卷二《畫訣》）董其昌以虛實論詳略，並不是簡單地以不同詞語表述同一概念的概念遊戲，而是將筆墨詳略問題提高到審美的高度來認識，便于使詳略之間的辯證關係及其意義得到彰明。此外，董其昌還把虛實相生原理用到書法理論中，提出了"以勁利取勢，以虛和取韻"（同上）的觀點，深刻地揭示了書法創作的美學特徵。

尤爲引人注目的是張岱從虛實關係出發對詩畫界限的論述。張岱是明後期一位很有才氣的散文家、藝術批評家，他在各種審美評論中都表現出了極高的審美鑒賞力和藝術洞察力。一般人都竭力推崇的"詩中有畫，畫中有詩"這一說法，張岱認爲它有其合理的一面，但卻失之偏頗，因爲它混淆了詩與畫之間的界限，模糊了它們各自的美學特點。張岱指出："若以有詩句之畫作畫，畫不能佳，以有畫意之詩爲詩，詩必不妙。"（《琅玡文集·與包嚴介》）他舉李白的名句"舉頭望明月，低頭思故鄉"爲例，認爲這是一句真正的好詩，但卻極難入畫。其餘如王維《山路》："藍田白石出，玉川紅葉稀"，還勉强可以入畫，而"山路原無雨，空翠濕人衣"就很難了。又如《香積寺》詩："泉聲咽危石，日色冷青松"，泉聲、危石、日色、青松這些具體的形象都可以描

畫，但“氤”、“冷”二字卻絶難畫出。所以張岱認爲，“故詩以空靈纔爲妙詩，可以入畫之詩，尚是眼中金銀屑也”。因此，繪畫以其具體形象性而偏重于實，詩歌以其空靈妙境偏重于虛，張岱以虛實爲標準爲詩與畫確立了一條純審美的界限，與西方亞里士多德《詩學》和萊辛《拉奥孔》以物質媒介爲標準爲詩、畫確立的界限相比，既異曲同工，又表現出東西方美學的不同特色。

張岱還認爲，即使單以畫論，仍以能虛實相生者爲高。“畫如小李將軍，樓臺殿閣，界畫寫摩，細入毫髮，自不若元人之畫，點染依稀，烟雲滅没，反得奇趣。”（同上）但張岱並不是主張一虛到底，而是要求畫家處理好虛實之間的關係。

有時，張岱也用“空靈”與“堅實”這對範疇來表堅實者空靈之祖，“故木堅則焰透，鐵實則聲宏。可一師最喜宋畫，每以板實見長，而間作米家，又復空靈荒率，同是其以堅實爲空靈也。與彼率意頑空者，又隔一紙。”(《瑯玡文集·跋可上人大米畫》)

可見，虛實相生的境界並不是一味求空、率意玩空者所能爲，而是建立在堅實基礎上空靈，是由實返虛的道的顯現。張岱把傳統虛實相生的元命題具體化爲“堅實者空靈之祖”的藝術理論命題，一方面使虛實相生理論更易爲人所領會，一方面又使虛實相生本體論和虛實相生的表現論之間的聯繫更加顯明，豐富了虛實相生論的話語體系，在虛實相生話語發展史上具有重要地位。

第四節　虛實相生論在清代的成熟

經過宋明時期的重要發展，虛實相生論在清代已趨于成熟。

清代文論家繼承前人成果，集前人理論之大成，使虚實相生理論更爲系統，更爲深刻，有關話語也更爲豐富，更具對文學藝術現象的言説能力。首先是金聖嘆、毛宗崗在叙事學領域對虚實相生話語的推廣運用，提出了“無中生有”、“不于有處寫無”、“烘雲託月”等一大批新話語，然後有幔亭過客、王夫之等人幻與真、空與實關係的更爲透徹的論述，還有章學誠、華琳對“空白”概念的提出，標志着虚實相生論的步步深入。李漁的虚實專論《審虚實》，作爲中國第一篇虚實專論的問世，顯示了中國文論家使虚實相生理論系統化的重要努力，是劉熙載之前關于虚實相生論系統化過程的一個里程碑。最足以表現清代文論對虚實相生的系統化的，當首推葉燮的《原詩》和劉熙載的《藝概》。中國古老的虚實相生觀念，在歷代文人學者的努力下，經歷了數千年的歷史演變，逐步發展成一種基本理論、一種成熟的話語體系，而葉燮、劉熙載則有幸成爲其集大成者；葉燮的貢獻在于使虚實相生理論的本體論、藝術表現論和技巧論整合爲一個有機的整體，並在此基礎上實現了藝術話語的創新，極大地深化和發展了虚實相生理論；劉熙載則使虚實相生的理論完全地文學理論化了，並第一次使之在各種具體的文學體裁中得到了充分的展開，全面展示了虚實相生話語的言説能力。

到清末，梁啓超、王國維力圖以虚實相生話語言説現代問題和西方理論提出的某些問題，預示了虚實相生現代化轉型的重要歷史趨向。

一

金聖嘆對虚實相生論的貢獻主要在叙事理論方面，不過虚實

相生作爲他的一種基本藝術觀念，卻不祇表現在敍事理論中。比如他論述詞中景物時提出的“又清真又靈幻”的要求，就是基于虛實相生觀念而提出的新話語。他説：“余尝言寫景是填詞家一半本事，然卻必須寫得又清真又靈幻乃妙。祇如六一詞，‘簾影無風，花影頻移動’九個字，看他何等清真，卻何等靈幻。蓋人徒知簾影無風是静，花影頻移是動，而殊不知花影移動，祇是無情，正爲極静，而‘簾影無風’四字，卻從女兒芳心中仔細看出，乃是極動也。”（《金聖嘆全集》卷六《批歐陽永叔詞十二首》）能從動中見其極静，静中悟其極動，已是動静相生、虛實一體的境界，所以詞中景物便顯得既清真又靈幻。“又清真又靈幻”這一頗富禪意的話語的提出，顯然直接受到佛家思想的啓示，金聖嘆自己也説過“善填詞者，必深于佛事者”的話（同上）。詞中景物本爲一種境界，以“清真靈幻”言之，反而比直接以虛實言之更覺貼切，更感親切。正是由于深得虛實相生的三昧，金聖嘆纔能妙語疊出，提出了許多既深刻揭示中國小説美學精神，又閃耀着虛實相生光輝的重要論點。在此，我們僅以金聖嘆在敍事技巧的三點論述來説明其貢獻。

第一，關于“獅子滚球”和“烘雲託月”。“獅子滚球”指實寫中心之外而虛寫中心的方法，祇是圍繞描寫中心展開敍述，但卻並不直接去寫這個要點，像獅子滚球一樣“左盤右盤，右盤左盤，再不放脱，卻不擒住”，觀衆完全被獅子吸引去，祇看獅子，但由于獅子之舞中心祇是一個球，所以這個中心是在不知不覺中得到了最爲突出的表現。金聖嘆認爲，《左傳》、《史記》、《西厢記》的成功，在很大程度上得力于這種“獅子滚球”的敍事方法的運用。以《西厢記》爲例，其敍事中心當然是張生、鶯鶯二

人，但如果衹實實在在地把筆墨落于二人身上，實而不虛，卻未必能有動人的叙述，難以使二人真正突出出來。《西廂記》作者高明之處，就在于並不衹在兩個主角上用功夫，而把大量筆墨用到配角人物紅娘身上。他濃墨重彩地寫紅娘，看似擠佔了張生和鶯鶯的篇幅，但卻恰恰有力地表現了他們，因爲“紅娘正是二人之針綫關鎖；寫紅娘，正是妙于寫二人。”紅娘之外還有很多人物，但作者卻並不過多着墨，其原因，正如“寫紅娘之外還有很多人物，但作者卻並不過多着墨，其原因，正如“寫花，决不寫到泥，非不知花定不可無泥，寫酒决不寫到壺，非不知本定不可無壺，蓋其理甚明，决不容寫，人所共曉不待多説也。”而紅娘卻與這些不同，作者寫紅娘，就像寫花卻寫蝴蝶，寫酒卻寫監史一樣，“蝴蝶實非花，而花必得蝴蝶而逾妙；監史實非酒，而酒必得監史而逾妙；紅娘本非張生、鶯鶯，而張生、鶯鶯必得紅娘而逾妙。”（《第六才子書》卷八《衣錦榮歸》首評）紅娘是整個故事不可暫廢的人物，而其餘如夫人、法本、白馬等人，皆“偶然藉作家伙，如風吹浪，浪息風休；如桴擊鼓，鼓歇桴罷，真乃不必更轉一盼，重廢一唾也。”（同上）可見，“獅子滚球”的實質是實寫獅子而虛寫球，通過實來表現虛；其關鍵是找準真正與“球”相關的“獅子”。

“烘雲託月”一語來源于中國水墨畫技法。水墨畫以黑白灰三種色調作畫，月亮當是白色，畫紙也是白色，故不可畫，所以水墨畫家轉而畫雲，讓皎潔的月在灰黑的雲中突現出來。“畫雲者，意不在于雲也。意不在于雲者，意固在于月也。然而意必在于雲焉。”（《第六才子書》卷四《驚艷》首評）雲妙了，月自佳妙，這顯然也是一種虛實相生的藝術方法，與獅子滚球不同的

是，“球”尚可着墨，而“月”則根本不可着墨。金聖嘆認爲，《西厢記》第一折之所以專寫張生，是因爲“將寫雙文，而寫之不得，因置雙文勿寫，而寫張生，所謂畫家烘雲託月之秘法”。

第二，關于“將欲避之，必先犯之”。這也是金聖嘆創造的以虚實相生爲背景的新話語，金聖嘆説：“吾觀今之文章之家，每云我避之一訣，固也。然而吾知其必非才子之文也。夫才子之文，則豈惟不避而已，又必于本不相犯之處，特特故自犯之，而後從而避之。……犯之而後避之，用户避有所避也。若不能犯之，而但欲避之，然則避何所避乎哉!”（《水滸傳》第十一回首評）以《水滸傳》爲例，第十回和第十一回接連兩次以寶刀爲核心展開情節，本是一般小説家的大忌，因爲這樣難免使故事雷同，令人乏味，故避之尤恐不及。而《水滸傳》高明之處，卻在于欲避故犯。“今前一回初以一口寶刀照耀武師，接手便又以一口寶刀照制使，兩位豪杰，兩口寶刀，接連而來，對插而起。”但一個買刀，一個賣刀，雖用筆至險，卻恰恰做到了“分鑣各騁，互不相犯”，不僅没有雷同，而且更使兩把刀的故事相映生輝，就像“東泰西華，各自争奇”（同上）。《水滸傳》一方面實欲避之，而先虚以犯之，同時又在所犯處落墨實寫，而讓所避者虚存，如此筆法，確實是虚實相生智慧的創造性運用，而金聖嘆“將欲避之，必先犯之”一語，也不愧爲虚實相生話語的靈活運用和創造性轉换。

第三，關于人物塑造的正反相襯。前述兩種手法，都是一主一副，一爲目的，一爲手段。而正反相襯則是虚實兩者都相得益彰。比如《水滸傳》寫宋江以李逵爲襯託，同時卻反成李逵之妙，就是這種正反相襯而相得益彰的典範。“蓋作者袛是痛恨宋

江奸詐，故處處緊接出一段李逵樸誠來，做形擊。其意思自在顯宋江之惡，卻不料反成李逵之妙也。此譬如刺槍，本要殺人，反使出一身家數。”（《讀第五才子書法》）

毛宗崗叙事文學研究的重點是《三國演義》，他繼承了金聖嘆的虚實相生叙事學話語，如“避”與“犯”，“用襯”等，同時，他也有許多富于價值的創造。

首先是他的“用虚”説。毛宗崗反對那種一味直實的平庸叙事方法，認爲能够做到像《三國》那樣敢于“純用虚筆”纔是“絶世妙文”。比如《三國》第四十九回，寫劉備訪孔明，卻不徑直寫他訪孔明，而以大量虚筆點染。

將有南陽諸葛廬，先有南漳水鏡莊以引之；將有孔明為軍師，先單福為軍師以引之。不特此也，前卷有五龍金鳳，此卷有伏龍鳳雛；前卷有一雀一馬，此卷乃有一鳳一龍；是前卷以為此卷作引也。究竟一鳳一龍未曾明指，其為誰？不但水鏡不肯説龍鳳姓名，即單福亦不肯自道其真姓名。龐統二字在水鏡夜間輕輕逗出，而玄德卻不知此人之即為單福。隱隱躍躍，如簾内美人，不露全身，衹露半面，令人心神恍惚，猜測不定。至于諸葛亮三字，通篇更不一露，又如隔牆聞環佩聲，並半面亦不得見，純用虚筆真絶世妙文。（第四十九回首評）

顯然，毛宗崗從《三國》中概括出的這種虚筆點染之法，也就是根據虚實相生原理，用各種手法使作者需要濃筆重彩渲染的主體掩蓋起來，使其“隱隱躍躍，如簾内美人”，實以虚之，虚以實之，從側面描寫（即所謂“虚筆”）中收到所需的藝術效果。

另外，毛宗崗提出的“從無處寫”人的觀點也極其值得一説。毛宗崗認爲，《三國》在人物塑造上的重要成功經驗之一，就在其善于無處寫。以諸葛亮這一人物的塑造爲例，毛宗崗説：“淡泊寧静之語，是孔明一生本項。淡泊則其人之冷可知，寧静則其人之閑可知。天下非極閑、極冷之人，做不得極忙、極熱之事。”這種性格上的對立及其轉化規律，是藝術中人物性格的現實根據，也是“從無處寫”人的虚實相生藝術原則的根據。《三國》在對諸葛亮性格的刻畫上，“寫其人如閑雲野鶴之不定，而其人始遠；寫其人如威鳳祥龍之不易覩，而其人始尊。”更爲重要的是，《三國》善于通過對諸葛亮周圍人物和環境的描寫來表現諸葛亮，在没有寫他的地方卻使他的性格特徵鮮明地突現出來：

且孔明雖未得一遇，而見孔明之居，則極其幽秀，見孔明之童，則極其古淡，見孔明之友，則極其高超，見孔明之弟，則極其曠逸，見孔明之丈人，則極其清韻，見孔明之題詠，則極其俊妙。不待接席言歡，而孔明之為孔明，于此領略過半矣。（第三十七回首評）

如果説，金聖嘆的“獅子滚球”和“烘雲託月”是側重于以實生虚，以實的描寫來表現虚的内容的話語，那麼，毛宗崗的“虚筆”和“從無處寫”則是從以虚寫實，在看似無關的描寫中使要表現的内容得到充分的表現。話語形式不同，卻同是虚實相生原理在叙事學中的運用，有類于今天所謂的側面描寫。衹是在“側面描寫”這類話語中，除技術性含義而外，我們是無法領悟

到類似于虛實相生這樣的深厚文化意味的。

在清代的叙事學中，還出現了李漁的《審虛實》這一虛實相生叙事學專論，其内容雖然不算太多，但若論其在虛實相生叙事理論史上的地位，卻相當于在中國普通文論史中的《典論·論文》。在《審虛實》中，李漁是從傳奇這一叙事體的文學的基本要素來定義"虛"與"實"的。李漁說："實者，就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓閣，隨意構成，無影無形之謂也。"（《閑情偶記·詞曲部·審虛實》）可見，李漁是在"真"與"假"這一意義層面上使用"實"和"虛"這對概念的，而這恰恰是傳奇這種叙事文學體裁的一大關鍵。

李漁所謂審虛實，就是要求人們不要簡單地用生活真實來看待傳奇。他否定了"古事多實，近事多虛"的流庸論斷，提出了"傳奇無實"的重要觀點。他說："欲勸人爲孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者，悉取而加之。亦尤紂之不善不如是之甚也，一居下流，天下之惡皆歸焉。"李漁繼承了李贄"奪他人酒杯，澆自己之壘塊"的叙事文學觀念，認爲傳奇所述，不一定是生活中所必有的，"凡閱傳奇而必考其事從何來、人居何地者，皆說夢之痴，人可以不答者也"。但李漁同時又指出，古代題材和當代題材的傳奇創作，在虛實處理上應該有所區别。當代題材可以一虛到底，憑空捏造，而古代題材則必須忠于歷史真實。"若紀目前之事，無所考究，則非特事跡可以幻生，並其人之姓名，亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也。若用往事爲題，以一古人出名，則滿場脚色，皆用古人，看起來一姓名不得；其人所行之事，又必本于載籍，班班可考，創一事實不得。"

既然説“傳奇無實”，爲什麼古代題材又“捏一姓名不得”，“創一事實不得”呢？這是因爲古人古事流傳至今，人們已經“爛熟于胸中，欺之不得，罔之不得，所以必求可據”。因此，李漁認爲，當代題材可以一虚到底，而古代題材卻應該“實則實到底”。在藝術真實性問題上，李漁從接受者心理態度上立論，比西方對這一問題的討論顯然更爲通脱；儘管其具體論點至今未必適用，但他理解藝術真實的出發點，卻十分切合實際。

二

在清代，由于對文學審美特徵已有了普徧的自覺，人們從虚實相生觀念出發來把握文學的審美特徵的現象已甚爲普及，且時有精要之論。幔亭過客有“極幻之事乃極真之事，極幻之理乃極真之理”之論，就是充滿了虚實相生大智慧的精彩言説。周工亮所纂的《尺牘新鈔》，更保存了許多這類言説。如像“文有虚神，然當從實處入，不當從虚處入”（一集韓廷錫《與友人論文》）；又如“詩文工拙……其要大率以虚字活句斡旋，則入目易，以實字板腔填積，則成章亦拙”（一集唐堂《與吴冠五》）等等，幾乎舉不勝舉，都是詩文創作中虚實運用的經驗之談。

在運用虚實相生原則進行具體批評實踐方面，王夫之的成就顯得頗爲突出。“真與假”、“誠與幻”、“空靈與實際”等注重虚實相生的言詞，在他的各種詩文批評中隨處可見，幾乎成了他文學批評的基本用語，他關于文學藝術的真知灼見，許多都是通過這些用語來表現的。例如他評江淹《效阮公詩》説：“空中樓閣如虚有者，而礎皆貼地，户盡通天”（《古詩評選》卷五），對詩歌虚實相生的審美特點作了極爲形象生動的表述。針對杜甫《祠

南夕望》中的“牽江色”一語，王夫之評論道：“一‘色’字幻妙。然于理則幻，寓目則誠，苟無其誠，然幻不足立也。”（《唐詩評選》卷三）對潘岳《内顧詩》“精爽交中路”一句，他評論道：“想象空靈，固有實際，不似杜陵魂來魂去之語設爲混沌，空有虛聲而已。”（《古詩評選》卷四）

王夫之有關虛實相生的正面理解，主要集中在情與景、“寓意”諸範疇的闡述之中。

關于情與景，王夫之説：“情景雖有在心在物之分，而景生情，情生景，哀樂之觸，榮悴之迎互藏其宅。”（《姜齋詩話》卷二）詩中的情常常通過景來表現，有形有象的景相對于無形無象的情而言，是一種實，情則是一種虛。在日常狀態中，景在物，而情在心，兩者不一定有什麼必然聯繫，但詩人創作之妙就在使二者組建起來，構成一種相生互用的關係。所以王夫之説“景中生情，情中含景，故曰：景者情之景，情者景之情也”。（《唐詩評選》卷四岑參《首春渭西郊行呈藍田張二主簿》）王夫之提出，詩人寫景抒情，其優劣就在于情景之間的關係建構是否達到了虛實相生的境界。因此，他十分瞧不起那種二聯詩句，一情一景的寫法，譏之爲“如山家村筵席，一葷一素”。（同上）他認爲在詩歌中，要真正做到情景之間的虛實相生，就應該是“景以情合，情以景生，初不相離，惟意所適”。離開了這種虛實相生的關係，情景“截分二橛，則情不足興，而景非其景”。（《姜齋詩話》卷二）王夫之爲抒情詩提出的最高審美標準是：“情景名爲二，而實不可離。神于詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。”（同上）比如寫景，“長安一片月”，自含無限孤栖之情；“影静千官里”，自然是喜達行之情，這就是所謂“景中情”，實以生虛。

寫情的如“詩成珠玉在揮毫”，其中才人翰墨淋漓，自心欣賞之也自然見于目前了。其實我們還可以爲王夫之另外找一個更好的例子，就是杜甫的“漫卷詩書喜若狂”，純是抒情，而夫妻的忙亂歡騰之景卻生動地呈現于讀者眼前了。

關于“寓意”，王夫之說：“烟雲泉石，花鳥苔林，金鋪錦帳，寓意則靈。”就是說，天地萬物的動人的靈氣（西方人統稱之爲“美”），都來源于“寓意”，寓意就自有靈氣。文學的動人力量也在于“寓意”，“無論詩歌與長行文字，俱以意爲主。意猶帥也。無帥之兵，謂之烏合。李、杜所以稱大家者，無意之詩，十不得一二也”。（同上）意寓物中，故其虛，但這種虛卻是具體形物的生命靈氣之所在。如果離開了意，衹是“把定一題、一人、一事、一物，于其上求形模，求比似，求詞采，求故實”，衹用其實而不能生虛，那就會“如鈍斧子劈櫟柞，皮屑紛霏，何嘗動得一絲紋理”？（同上）相反，如果在創作中做到了以意爲主，做到“景亦意，事亦意”，就能達到“文外獨絕”的成就。這是因爲，意之虛一旦成了人、事、物之實的“帥”，形成了虛實相生的良性狀態，“意至則事自恰合，與求事切題者，雅俗冰炭”，作品就自有氣了。

三

然而，最能代表清代虛實相生理論水平的，當首推葉燮《原詩》，《原詩》開始了虛實相生理論的新階段。

已有許多學者正確指出，葉燮在《原詩》中建立了一個相當完整的美學體系，然而，《原詩》體系賴以成立的基本理論核心和思想基礎，卻至今蔽而不明。人們往往把它貼上“唯物主義”

和“樸素辯證法”的標簽了事，削足適履地把葉燮的思想往西方的概念模子裏裝，結果不僅没有使《原詩》體系思想基礎得以敞現，理路更爲清晰，反而使對中國人親切無比的詩學理論變得如“好花祇得霧中看”，或“神龍見首不見尾”了。没有基礎無以建大廈，没有思想核心無成理論體系。衹有抓住了一個理論體系的思想基礎或理論核心，纔算抓住了它的根本，得到了它的要領，纔能够提領而頓，百毛皆順。

《原詩》的思想基礎和理論核心到底是什麼呢？不是别的，就是傳統的虛實相生觀念。葉燮一生未聞“唯物主義”、“樸素辯證法”之語，更不知其爲何物，但他所繼承並發展了的中國文化中，有的卻是强大的虛實相生觀念的文化基因。

葉燮的虛實相生觀念表現在他以“理”、“事”、“情”和“氣”爲經緯的宇宙描述中。葉燮說：“曰理、曰事、曰情三語，大而乾坤以之定位，日月以之運行，以至一草一木一飛一走，三者缺一，則不成物。”按葉燮的解釋，所謂“理”，就是事物發生發展的依據和規律，“事”即事物的現實存在，“情”則是事物存在的不同樣態或不同形式。葉燮認爲，宇宙萬物的一切存在物，無不可以用理、事、情來加以描述，“此三言足以盡萬有之變態。凡形形色色，音聲狀貌，舉不能越乎此”。然而，這三種實在的因素自身還不足以宇宙的存在，它們還有待于“氣”來加以統攝和組合，纔能構成真正的存在。“氣”並不是一種存在物，而衹是理、事、情三者的總持和條貫力量。理、事、情三者是事物的必要條件，但還不是充分條件，在這三者之外，“又有總而持之、條而貫之者，曰氣。事、理、情之所爲用，氣爲之用也”。爲了使他的描述不至于太抽象，葉燮舉例解釋說：“譬之一草一木，

其能發生者理也；其既發生，則事也；既發生之後，夭喬滋植情狀萬千，咸有自得之趣，則情也。苟無氣以行之，能若是乎?”（《原詩》内篇）這裏，葉燮把傳統的虛實相生本體論發展成了具體、簡明的宇宙描述，極大地豐富了虛實相生本體論的具體内容，發展出一套内容更具體、可操作性更强的以“理、事、情”和氣爲中心的話語系統。正是利用這套話語，葉燮完成了他對宇宙人生和文學藝術的本源及其特徵、規律的系統而深刻的描述，建構起了一套完整的文學理論體系。

1. 藝術本源論

葉燮認爲，文學藝術于理、事、情三者在作家的才、膽、識、力四者的燭照下的生成：

> 曰理、曰事、曰情，此三言足以窮盡萬有之變態。凡形形色色，音聲狀貌，舉不能越乎此。此舉在物者而為言，而無一物之或能去此也。曰才、曰膽、曰識、曰力，此四言者所以窮盡此心之神明。凡形形色色，音聲狀貌，無不待于此而為之發宣昭著。此舉在我者而為言，而無一不如此心以出之者也。以在我之四衡在物之三合而為作者之文章。大之經緯天地，細而一動一植，詠嘆謳吟，俱不能離是而為言者矣。（《原詩》内篇）

從表面上看，“以在我之四衡在物之三”不過是極爲普通的主、客觀統一説，類同于西方的“摹仿説”，或其他任何一種把藝術視爲對客觀事物的某種“反映”的理論。但實際上，葉燮的藝術思考，並不是以西方那種主客對立的哲學觀念爲背景，而是以東方的天人合一觀念爲基礎。所以他雖然有“在我”、“在物”

之分，但物我之間卻不是一種對立的關係，而是一種和諧相生的關係。而所謂“文章”，就是這樣一種和諧關係的澄明，即所謂“發宣昭著”。有時葉燮又把物我之間的這種和諧關係叫做“遇合”：“名山者天地之文章也。造物之文章必藉乎人以爲之遇合。而人之與爲遇合也，亦藉乎其人之文章而已笑。”（《己畦文集》卷八《黄山倡和詩序》）

物我之“遇合”與主觀對客觀的“反映”之間有一個根本區别，即後者假設了一個自足的“主體”，“客體”衹是消極地等待主體去征服的對象，是一種僵死的材料，因而藝術不是“再現”(對客體的認識和反映)，就是“表現”（主體的自我膨脹）；而“遇合”的物我之間，卻是一種互生的關係，我離不開物，物也離不開我。我離不開物，是因爲物是我們生命的基礎，所以我們就以這感性世界爲自己安身立命的家園，而不要拼命離開它去尋求抽象的彼岸世界；物離不開我，是因爲這物的基礎須得我的照料，須得在我的這種照料下纔能昭彰其自有之靈妙，在物我共在的世界中物的存在價值和我的生命意義纔得以呈現出來，所以文學藝術纔在這“遇合”中讓生命的意義到場。葉燮説：“天地無心，而賦萬事萬物之形，朱君以有心赴之，而天地萬事萬物之情狀皆隨其手腕以出，無有不得者。”（《己畦文集》卷八《赤霞樓詩集序》）這裏，“無心”與“有心”遇合的必然性就在于，“天地之生是山水也，其幽遠奇險，天地亦不能一一自剖其妙，自有此人之耳目手足一歷之，而山水妙始洩”。（《原詩》外篇）

2. 至虛而實，至渺而近

如果説，葉燮的這些思想，仍可能被裝入現存的“唯物主義”模子中，而德國的海德格爾在大約三百年後也有“天地人

神”的共在和對存在的“傾聽”的類似論述的話，那麽，葉燮關于“幽渺以爲理，想象以爲事，惝恍以爲情”的進一步論述，就很難讓人作這種類比了。

藝術是什麽？人類爲什麽需要藝術？已爲人們耳熟能詳的“表現説”、“語言遊戲説”在理論上必然導致藝術概念的主觀化、任意化，在實踐上則使藝術墮落爲煽情搞笑；而立足于現實反映和真理顯現的西方古典美學式的解釋也必然導致文學藝術被哲學和科學所取消。葉燮如果衹是停留在以我的才膽識力去表現物的理、事、情這一點上，那麽他與西方 19 世紀的文學理論相比，並没有特别獨特的内容，他仍然衹是一種再現理論。天下之物，莫不有理，也莫不有其事、其情，在客觀規律及其情狀的反映上，哲學、科學似更能勝任，何必非文學藝術不可呢？葉燮問道：“詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺，其寄託在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會；言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絶議論而窮思維，引人于冥漠恍惚之境，所以爲至也。若一切以理概之，理者，一定之衡，則能實而不能虚，爲執而不化，非板則腐……以言乎事，天下固有其理而不可見諸事者，若夫詩，則理尚不可執，又焉能一一徵之實事者乎？”如果文學藝術衹滿足于表現事物的情貌，自不免于淺薄無聊，但它能够表現理和事嗎？它又怎樣來表現呢？

葉燮的回答是，文學藝術的確不必去表現一般的理和事，而它的本質和功能恰恰是要表現那種不可言之理，不可述之事。“可言理，人人能言之，又安在詩人之言之！可徵之事，人人能述之，又安在詩人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之于默會意象之表，而理與事無不燦然于前者也。”（《原詩》内篇）

文學藝術爲什麽必然是虛實相生的？從葉燮的論述來看，那是因爲它並不是通常所謂的再現或表現，而是要反映那種“不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情”。詩固然是一種言説，然而卻不是一般的言説，而是一種對不可言説者的言説，這就是詩的獨特功用之所在。那什麽又是不可言説者呢？它既然不可言説，那爲什麽人們又偏要去言説它呢？這不可言説者，就是我們賴以安身立命的“道”，它無處不在，卻又難以捉摸，難以爲人的理性所把握，難以被日常奠基于理性的話語所揭示，所以就其本質而言，它是不可言説的。但由于道是我們不可離之須臾的生存根據，由于人的生存前提之一就是對道的體悟和理解，他不僅需要像動物那樣活着，而且還要知道自己如何要活着，怎樣活着，從何處來，向何處去，進而領悟生命的意義，人生的價值，因此人命定了必須去言説那不可言説的道。

進一步的問題是：言説不可言説者是可能的嗎？從一般意義上講，這是不可能的。正是因爲不可能，人們纔必須進行藝術創作，纔必須有詩。

從本質上講，詩的言説並不是一般言説的某種延伸，而是對一般言説的否定，即葉燮所謂的“言語道斷，思維路絶”。一般的言説特點是實而不虛，衹能捕捉實在的物，而不能接近虛實相生的道。詩歌的話語從根本上否定了這種實而不虛的話語和思路，其特點是“至虛而實，至渺而近”，它並不以僵死的形式去遮蔽道的顯現，所以能够讓道得以在不扭曲其本性的前提下自我呈現。

3. 虛實相生的四種形式

在字、詞使用上，詩歌與普通的語言並没有什麽不同，那麽

它又如何在話語層次上超越了日常語言而實現虛實相生的呢？葉燮在其《原詩》内篇中，描述了四種超越的方式。

A. 取之當前

所謂“取之當前”，就是摒棄理性思維而直接訴諸當下的瞬間體驗，“呈于象，感于目，會于心”。杜甫《玄元皇帝廟作》“碧瓦初寒外”之句，若以常理來理解，那就是于理不通：“初寒爲何物，可以内外界乎？將碧瓦之外，無初寒乎？寒者，天地之氣也。是氣也，盡宇宙之内無處不充塞，而碧瓦獨居其外，寒氣獨盤于碧瓦之内乎？寒而曰初，將嚴寒或不如是乎？初寒無象無形，碧瓦有物有質，合虛實而分内外，吾不知其寫碧瓦乎？寫初寒乎？寫近乎？寫遠乎？”然而杜詩卻並不受制于通常的邏輯，而是打破了日常思維形式，直接訴諸于當下的直覺體驗，當我們也放棄了日常思維而進入體驗，“設身而處當時之境會”的時候，纔覺得“此五字之情景，恍如天造地設，呈于象，感于目，會于心。意中之言，口不能言；口能言之，而意又不要可解”。杜甫取之于當前，離邏輯而悟形象，將有形的碧瓦和無形的初寒融爲一體，示讀者以“默會想象之表”，借碧瓦一“實”而相發之，從而完滿地實現了“虛實相成，有無互立”。

B. 直接從當下的體驗中去領悟“理”

詩所要表現的“不可名言之理”既不能得之于抽象的演繹，也不能來自于實在的歸納，它衹能得之于當下的本質直觀。這種本質直觀並不以邏輯去破壞自然本有的虛實相生結構，而是在對這種自然結構的小心看護中保存這種結構，從而達到對自然之道的體悟。仍以杜詩爲例，杜甫《宿左省作》有“月傍九霄多”之句。從來言月，衹有“圓缺”、“明暗”、“陞沉”、“高下”等語，

似乎“月傍九霄明”或“月傍九霄高”更爲乎合自然之理。杜詩言“多”，反而讓人難以理解。但詩的真正功能卻恰恰不在于讓人“理解”，而在讓人體悟，葉燮説：“試想當時之情景，非言明，言高，言陞可得，而惟此‘多’字可以盡括此夜宮殿當前之景象。他人共見之，而不能知、不能言；惟甫見之，而能言之。其事如是，其理不能不如是也。”

C.“妙悟天開”

所謂“妙悟天開”，就是摒棄理性的概念分割，突破有限的具體形象而達到萬物歸一的境界。我們的理性以概念切割的方式來把握客觀的真理，但自然的本然狀況卻並不以人的主觀分割爲轉移，渾然博大，纔是自然的至理，理性既以概念爲工具，就注定無法把握這一至理，把握萬物内在統一性的任務有待于詩來完成。詩之思不僅是當下的、體悟的，而且更是妙悟天開的，所以杜甫能有“晨鐘雲外濕”的詩句。這裏，在雲外濕的是作爲一種朝堂器物的鐘呢？還是由作爲器物的鐘發出的鐘聲？如果是朝堂器物，爲何獨它濕于雲外？如果是鐘聲，又怎麼會濕？“鐘聲入耳而有聞，聞在耳，止能辨其聲，安能辨其濕？曰雲外，是又以目始見雲，不見鐘，故雲雲外。然此詩爲雨濕而作，有雲然後有雨，鐘爲雨濕，則鐘在雲内，不應雲外也。斯語也，吾不知其爲耳聞耶？爲目見耶？爲意揣耶？俗儒于此，必曰‘晨鐘雲外度’，又必曰‘晨鐘雲外發’，决無下‘濕’字者。”然而，卻祇有“晨鐘雲外濕”，纔達到了虚實相生的藝術境界，這是詩人“從至理實事中領悟”而得的“妙悟天開”，故能“隔雲見鐘，聲中聞濕”也就不足爲怪了，因爲按照中國虚實相生的宇宙生成論，萬物本來就是復歸于一的。有的學者用西方的“通感”（synaesthesia）

概念來解釋葉燮的妙悟天開（如葉朗《中國美學史大綱》第 506 頁，上海人民出版社 1985 年版），我認爲其結果並未加深對葉燮的理解，反而將葉燮從體道的層次降到普通的心理學層次了。

D. 虚物實化

詩之思的一個重要特點，就是突破日常思維慣常的虚實界限，例如杜甫説“城高秋自落”，從日常思維看來，絶無此理此事，因爲秋爲虚物，不能像實物那樣自高而落，更不能像實物那樣系之高城。而詩人則突破了這種日常的虚實界限，看似違背常理，實則達到了虚實相生的更高真實。一旦在詩中説“高城落”，葉燮認爲，“則秋實自高城而落，理與事俱不可易也”。這種理與事，反而比日常思維中的理與事更爲真實。

四　神韻與性靈

在中國傳統詩學話語中，還有一個基于虚實相生觀念的重要話語，就是所謂“神韻”。早在南齊謝赫的《古畫品録》中，就有“神韻氣力，不逮前賢，精微謹細，有過往哲”之語，唐代張彦遠《歷代名畫記》也有“至于鬼神人物，有生動之狀，須神韻而後全”（《論畫六法》卷一）的説法，都把“神韻”作爲重要的審美標準之一。在唐宋時期，詩學家們已對神韻問題有了高度重視，如司空圖《與李生論詩書》講“不知所以神而自神”；嚴羽《滄浪詩話·詩辨》説“詩之極致有一，曰入神。詩而入神，至矣，盡矣，蔑以加矣”，更把“神”放到了一個極其高的地位。到明代，“神韻”已被詩評家們大量運用于詩歌批評實踐之中。胡應麟講陳師道詩“神韻遂無毫厘”，又説盛唐氣象混成，神韻軒舉”（《詩藪》）；王夫之評詩，也有“一泓成頃，神韻奔赴”（《明

詩評選》評貝瓊《秋懷》詩)，“凄清之在神韻者”(《古詩評選》評謝朓《銅雀臺》詩）等等，都是“神韻”標準的運用。經過長期的發展，“神韻”説也趨于成熟，並且在王士禎那裏得到了系統的闡述。

王士禎是清代“神韻”説的倡導者，他在繼承前人的基礎上，將其“神韻”説的影響，籠罩了清代前期的詩壇，幾近百年之久。王士禎對“神韻”説的涵義並無正面的系統闡述，但從他大量關于神韻的言論來看，“神韻”説的中心就是强調文學藝術虛實相生的審美特徵，是對皎然、司空圖、嚴羽等虛實相生理論的一種新發展，王士禎在强調“不即不離，不粘不脱”的同時，極大地强調了“不即”和“不粘”的虛這一面。王士禎説：“昔司空表聖作《詩品》凡二十四，有謂冲淡者曰：‘遇之匪稀，即之愈深’；有謂自然者曰：‘俯拾即是，不取諸鄰’；有謂清奇者曰：‘神出古異，澹不可收。’是三者品之最上，而子益之詩有之，視世之滔滔不返者不可同日而語矣。”(《鬲津草堂詩集序》)這段話，把他所繼承的和他所標舉的都作了明確的表述。歸納起來，“神韻”説的要點大致有二：

第一，反對刻板地摹擬現實，主張由實返虛，用詩歌表現某種可意會而不可言傳的道。王士禎認爲，“夫詩之道，有根柢焉，有興會焉，二者率不可得兼”。所謂“興會”，就是偏重于虛的詩路，如“鏡中之象，水中之月，相中之色，羚羊挂角，無跡可求”；所謂“根柢”在虛實相生中築基于“實”的詩路，即“木之風雅，以導其源”。“根柢原于學問，興會發性情”，王士禎説，衹有虛實兩路結合，纔能够“含華佩實，大放厥詞，自名一家”。(《帶經堂詩話·漁洋文》)不過，就其倡導“神韻”基本傾向而

言，王士禛更重視“虛”的一面。這種“虛”並不是空無所有，無所言説，而是像禪境一樣深刻、雋永、而又難以言説的意義。因此，王士禛對嚴羽以禪喻詩的作法十分贊賞，引之以爲知音，説“嚴滄浪以禪喻詩，余深契其説”。他認爲，好的詩歌就如“妙諦微言，與世尊拈花，迦葉微笑，等無差别”。(《帶經堂詩話·蠶尾續文》)

第二，反對創作中的概念化傾向，主張“不涉理路”。王士禛説，“表聖論詩，有二十四品，予最喜‘不着一字，盡得風流’八字。又云‘采采流水，蓬蓬遠春’。二語形容詩境，亦絶妙，正與戴容州‘藍田日暖，良玉生烟’八字同旨。”(《帶經堂詩話·香祖筆記》)“神韻”與禪一樣，是一種理性之外的深刻。王士禛認爲，唐詩高明之處，就在于其並不言理，直指道心，所謂“不着判斷一語，此盛唐所以爲高。”(《帶經常詩話·漁洋詩話》)他説：

唐人五言絶句，往往入禪，有得意忘言之妙，與淨名默然，達磨得髓，同一關捩。觀王、裴《輞川集》及祖泳《終南殘雪》詩，雖鈍根初機亦能頓悟。程石臞有絶句云：‘朝過青山頭，暮歇青山曲。青山不易人，猿聲聽相續。’予每嘆絶以為天然不可湊泊。”(《帶經堂詩話·分甘餘話》)

“神韻”説的尚虛傾向，雖然在當時也引起過一些非議，沈德潛、翁方綱都從不同角度作度，力圖糾正由“神韻”説引起的過分空寂的詩風，但也是從不能以虛廢實的方式立論的，足見虛實相生已成爲人們關于文學藝術規律的一大共識。即使是這樣，

沈、翁二人本來就不大的影響很快就被更爲尚虛的袁枚所取代。

袁枚和明代“公安派”一樣，都是標舉“性靈”說的，與“公安派”不同的是，袁枚並不認爲衹要獨抒性靈，任性而發就是好詩，而主張“用意要深，下語要平淡”(《隨園詩話》卷八)。因此，袁枚的“性靈”不是主張脱口而出，不講藝術規律，而是在基于真性靈的基礎上，通過艱苦的藝術追求，由濃返淡，由實入虛，他說：“須知極樂神仙境，修煉多從苦處來。”(《箴作詩者》)

袁枚也喜愛空靈平淡的詩境，把它看成詩歌藝術的最高境界，即所謂“鐘厚心啞，耳塞必聾，萬古不壞，其惟虛空。詩人之筆，列子之風，離之愈遠，即之彌工”。(《續詩品·空行》)

爲什麽詩必尚虛？爲什麽離之愈遠，即之彌工？

袁枚認爲，這是因爲道的本性是虛，即所謂“萬古不壞其惟虛空”。真正的道，非名理者所能得，非實在的概念所能表現，而衹能從一花一草中去領悟，衹有通過人的性情，尤其是詩人的性情，纔能得到表現。所以袁枚說：“鳥啼花落，皆與神通，人不能悟，付之飄風。惟我詩人，衆妙扶智，但見性情，不着文字。宣尼偶過，童歌滄浪，聞之欣然，示我周行。”(《續詩品·神語》)

五　藝術空白論

説到虛實相生理論在清代的成熟，就不能不説到清代的藝術空白論。藝術空白論不僅是虛實相生理論進一步走向文學藝術創作和欣賞的具體實踐的結果，而且是虛實相生話語體系中生出的又一個分支話語。

1. 章學誠的接受者“空白”

章學誠對傳統的《易》象有較多的研究，而且把《易》象與詩的“比興”相提並論，他說“《易》之象也，《詩》之興也，變化而不可方物矣”。在章學誠看來，象並不僅僅是一個易學中的問題，“象之所包廣矣，非徒《易》而已，《六藝》莫不兼之，蓋道體之將形而未顯者也”。因此，任何道都必顯現于象，任何象，都是虛實相生的產物。這樣一來，章學誠進一步推論說，象與比興二者是互爲表裏的：“《易》象雖包《六藝》，與《詩》之比興，尤爲表裏。夫《詩》之流別，盛于戰國人文，所謂長于諷喻，不學《詩》無以言也。然戰國之文，深于比興，即其深于取象者也。《莊》《列》之寓言也，則觸蠻可以立國，蕉鹿可以聽訟；《離騷》之抒憤也，則帝闕可上九天，鬼情可察九地。他若縱横馳説之士，飛箝捭闔之流，徒蛇引虎之營謀，桃梗土偶之問答愈出愈奇，不可思議。”（《文史通義》内篇一《易教下》）

至于文與道爲什麽都必然是虛實相生的，章學誠解釋説，首先是因爲“道不可以空詮，文不可以空著”。文以明道，而道性爲空，但章學誠特别强調這種空並非爲空無所有，而是包羅萬象之空；不是一味空到底，而是具有豐富的内容。他説：“三代以前，未嘗以道名教，而道無不存者，無空理也；三代以前，未嘗以文爲著作，而文爲後世不可及者，無空言也。”（《文史通義》内篇五《史釋》）這裏，顯示了章學誠虛實相生觀念的突出特點：同樣立足于虛實相生，同樣重視“象”和“比興”的作用，但他卻並未走向空靈冲淡的道路，反而强調言之有物，强調文學藝術要有充實的内容。這也表明，歷史上過于空靈的藝術風格，並不是虛實相生話語本身的話語邏輯的必須性所致，就其虛實相生本

身的邏輯而言，是虛實並不偏廢的。

其次，從文道的關係看，是一種指稱與被指稱的關係，二者一虛一實，也構成一種虛實相生的關係："文，虛器也；道，實指也。文欲其工，猶弓矢欲其良也。"（《文史通義》内篇四《言公中》）所以在章學誠看來，文之工與不工，就其本身是不能判定的，而必須聯繫其明道的指稱功能，視其明道的功能發揮得怎樣纔可判定。"弓矢可以御寇，亦可以爲寇，非關弓矢之良與不良也；文可以明道，亦可以叛道，非關文之工與不工也。"（同上）

在肯定文以明道的前提下，章學誠又强調了文章自有其理，文章總有一部分内容，尤其是審美内容，是以空白形式存在的，這種空白是實中之虛，需要讀者通過自己的閱讀活動在這空白中充實一定的具體内容，再把虛轉化爲實。在閱讀過程中，往往有這種現象："但文字之佳勝，正貴讀者之自得，如飲食甘旨，衣服輕暖，衣且食者之領受，各自知之，而難以告人。"（《文史通義》内篇二《文理》）這是爲什麽呢？這是因爲閱讀欣賞的内容既有理之實的一面，又有審美之虛的一面。這審美之虛既關乎理又不等于理，是一種實中之虛，是好文章必有的一種空白。"妍蚩好丑，人見之者，不約而有同然之情，又不關于所載之理者，即文之理也。"（《文史通義》内篇三《辨似》）章學誠强調了理的作用，同時又指出文章的審美作用並不能歸結爲理，而是在理之外的一種空白，在過于重實的宋儒和過于尚虛的宋明詩人之間開出了第三條路。不過，他並沒有直接提出空白的概念，直接提出空白概念並加以深入闡述的是中國的畫論，其中尤其以華琳關于"畫中之白"的分析尤爲引人注目。

2. 華琳的“畫中之白”

具體到繪畫，白就是紙素之白，就是筆墨所不到之處。本來，繪畫就是用筆墨構成形象，所謂“畫者，挂也”。所以畫家思考的一般都是如何敷彩用筆。但是，與中國人特有的虛實相生觀念相應，中國畫中一向就有“計白當黑”的思想，用白成爲中國書畫的一種基本技法。因爲在繪畫中，白並不是消極的空無，而是繪畫形象的有機組成部分。所以，華琳把“白”作爲中國繪畫中的“六彩”之一：“墨、濃、濕、干、淡之外，加一白字，便是六彩。白即紙素之白。”(《南宗抉秘》，中國藝術出版社《畫論類編》，下同）爲什麽白竟有如此重要性，什麽也不畫反而成爲“六彩”之一呢？在華琳看來，這是因爲：

第一，白乃變化萬物，是畫家構成形象的不可缺少的重要手段。“凡山石之陽面處，石坡之平面處，用户畫外之水天空闊處，雲物空明處，山足之杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作烟斷、作雲斷、作道路、作日光，皆是此白。”

第二，白乃有情。畫中之白本爲紙素之白，它本身並不具有什麽表現力，但當它轉化爲畫面的一個有機組成部分之後，觀衆已不當它是紙素之白了，而與其筆墨點染處互相構成了一個靈氣貫注的有機的藝術整體，從而具有了表現力。所以，能否使紙素之白轉化成畫中之白，就成了一幅畫有無生氣的大關鍵。“夫此白本筆墨所不及，能乏爲畫中之白，並非紙素之白，乃爲有情，否則畫無生趣矣。”

第三，畫中之白出于整體的藝術構思，要兼顧全體，虛實相生，而不能于白處求白。“必落筆時氣吞雲夢，使全幅之紙，皆吾之畫，何患白之不合也。揮毫落紙如雲烟，何患白不活也。”

第四，最爲深刻的道理還在于虛實相生，色空互變。禪家有“色不異空，空不異色，色即是空，空即是色”的說法，華琳認爲這種說法也表明了畫中之白的真諦，因爲“畫中之白，即畫中之畫，亦畫外之畫也”。因此，華琳提出了“墨與白合”的主張，要求繪畫中的黑和白渾然一體，相得益彰。而且，華琳還指出，這種虛實相生的藝術空白規律不僅存在于繪畫藝術中，而且在文學藝術中也是一樣的，“凡文之妙者，皆從題之無字處作來，憑空蹴起，方是海市蜃樓，玲瓏剔透”。

六　劉熙載：虛實相生藝術理論的集大成者

一般認爲，劉熙載在理論上缺乏獨特的創造和發展，但從虛實相生論的發展看，他的《藝概》卻分門別類地匯集了當時人們關于眶實相生藝術理論的觀點，是清代文學藝術虛實相生論的大匯萃。

1. 文的虛實相生

劉熙載論文有一個理論基礎，就是虛實相生論，把握了這個基礎，我們就不難明白爲什麽他對莊子之文特別推崇了。劉熙載認爲，“文之神妙，莫過于能飛。莊子之言鵬曰‘怒而飛’，今觀其文，無端而來，無端而去，殆得‘飛’之機者。烏知非鵬之學爲周耶？”（《藝概·文概》，下同）什麽叫能飛呢？依劉熙載的解釋，就是“意出塵外，怪生筆端”，看似胡説，而骨子裏卻有分數，即所謂“猖狂妄行而蹈乎大方”。表現在審美效果上，則是虛虛實實，不可端倪。要言之，“莊子寓真于誕，寓實于玄，于此見寓言之妙”。

劉熙載評文，雖没有直接説出虛實相生這一話語，但卻無處

不體現出虛實相生的標準。他評蘇東坡文“雖打通墻壁説話，然立脚自在穩處。譬如舟行大海之中，把柁未嘗不定，視放言而不中權者異矣”，是一種虛實相生的審美標準；他評《莊》、《騷》、《史記》“文如雲龍霧豹，出没隱見，變化無方”，用的也是虛實相生的標準。其他如論文“氣”、“氣象”、“本色”等等，無一不與虛實相生觀念有着直接間接的聯繫。他説：

> 文或結實，或空靈，雖各有所長，皆不免着于一偏。試觀韓文，結實處何嘗不空靈，空靈處何嘗不結實。

如果我們要找出劉熙載的虛實相生文論有何特點的話，那可用“結實處的空靈和空靈處的結實”來加以概括。

2. 文的接受與闡釋

虛實相生不僅成爲劉熙載評文的重要審美標準，而且還是他論述文的接受與闡釋的基本思想方法。在劉熙載看來，文的接受與闡釋的過程並不是一種來五去五的機械傳達過程，而是與接受者心胸有關的一種積極的理解與闡釋的過程，不同的讀者得到不盡相同的内容和感受。“太史公文，悲世之意多，憤世之意少，是以立身常在高處。至讀者或謂之悲，或謂之憤，又可以自徵器量焉。”顯然，劉熙載的觀點是對傳統的“作者用一致之思，讀者各以其情而自得”的接受理論的一種發展。這裏，劉熙載還進一步强調説，文章的閲讀和欣賞的過程，不僅是作品固有内容的傳達過程，而且也是對讀者“器量”的一種檢驗。這種虛實相生接受理論與現代西方的接受理論都表現出了對讀者理解的主動性的高度重視，但是，在結論上卻有兩點重要的不同：（1）西方現

代接受理論，如英伽頓的“空白”説，姚斯的接受美學，都把讀者理解的主觀性歸結于作品中固有的“空白”點或不確定因素，而劉熙載所代表的虛實相生接受理論則視爲讀者對作品不同層次的內容的理解的結果。(2) 本文現代接受理論不承認不同的理解之間有什麽是非高低之分，而劉熙載所代表的中國古典接受理論則認爲這種理解的不同也能够反映讀者的層次高低。

3. 詩的虛實相生

劉熙載以虛實相生的觀點評詩的言論可謂比比皆是，歸納起來，劉熙載用于評詩的虛實相生話語有如下五種：

(1) 寄無窮之意于言外。如他評李陵詩：“李陵贈蘇武五言但叙别愁，無一語及于事實，而言外無窮，使人黯然不可爲懷。”(《藝概·詩概》，下同)

(2) “鑿空亂道”而其中有物。如他評《十九首》：“《十九首》鑿空亂道，讀之自覺四顧躊躇，百端交集。詩至此，始可謂其中有物也已。”又如他説“李詩鑿空而道，歸趣難窮，由風多于雅，興多于賦也”。

(3) 評詩的“有”與“無”。如他説：“杜詩祗有無二字足以評之。有者，但見性情氣骨也；無者，不見語言文字也。”

(4) “混茫之人”與“混茫之詩”。劉熙載説：“杜陵云：‘篇終接混茫。’夫篇終接混茫，則全詩亦可知矣。且有混茫之人，而後有混茫之詩。故莊子云：‘古之人在混茫之中。’”

(5) “空諸所有”與“無中生有”。劉熙載説：“東坡詩善于空諸所有，又善于無中生有，機括自禪悟中來。以辯才三昧而爲韻言，固宜其舌底瀾翻如是。”顯然，這裏所謂“空諸所有”與“無中生有”的靈感是與禪機有關的，但劉熙載並不主張以禪代

詩，落入禪之空寂。劉熙載認爲，禪之空和世之俗，都是詩家所應超越的："詩要超過乎'空'、'欲'二界。空則入禪，欲則入俗。超之之道無他，曰'發乎情止乎禮義'而已。"看來，劉熙載的基本觀念還是不出儒家思想。

4. 賦的虛實相生

首先，劉熙載把一切文字分爲"實"與"虛"兩種，就是所謂"實事求是"和"因寄所託"。就賦而言，劉熙載認爲應該是"實事求是"與"因寄所託"缺一不可。(《藝概·賦概》，下同)以此爲基礎，劉熙載從"興"與"象"、"物色"與"生意"等等兩兩對立的範疇來論述了賦的創作。關于"興"與"象"，劉熙載說："春有草樹，山有烟霞，皆是造化自然，非設色之可擬。故賦之爲道，重象尤宜重興。興不稱象，雖紛披繁密而生意索然，能無爲識者厭乎。"這裏，虛實相生就體現爲興象相合。劉熙載認爲，這一原理不僅適用于賦，也適用于詞和其他文學體裁，他說："詞深于'興'，則覺事異而情同，事淺而情深。極沒要緊語正是極要緊語，亂道語正是極不亂道語。因知'吹皺一池春水，干卿甚事'，原是戲言。"(《藝概·詞曲概》)

正如陰、陽是相對的概念一樣，虛、實也是相對的。"象"相對于"興"是實的一面，而它本身又有虛與實兩種情況，即所謂"按實肖象"與"憑虛構象"。劉熙載認爲："賦以象物，按實肖象易，憑虛構象難。能構象，象乃生生不窮矣。"(《藝概·賦概》，下同)

除興與象而外，劉熙載關于"物色"與"生意"之說，也常爲人所稱道："在外者物色，在我者生意，二者相摩相蕩而賦出焉。若與自家生意無相入處，則物色祇成閑事，志士遑問及乎？"

"物色"與"生意"之説，是對前人關于情景話語的繼承和發展，所繼承者，在于把文學作品劃分爲主——客、虚——實兩方面的因素來認識，所發展者，在于它進一步標明了客觀的、實的方面决定了文學作品的形象性，故爲物"色"；主觀的、虚的方面决定了文學作品的生命力、靈氣，所以叫做"生意"。這樣，僅從語詞上，人們就可以看出主觀的情、興是文學作品的决定因素了。劉熙載認爲，在"生意"與"物色"的相生變化上，可以產生不同的形式，他以正、别二格來大體歸類："以精神代色相對，以議論當鋪排，賦之别格也。正格溉色相寄精神，以鋪排藏議論耳。"

4. 詞曲的虛實相生

在詞曲的虛實相生方面，劉熙載仍然襲用了前人的情景二分説，並進一步分出了"或前景後情，或前情後景，或情景齊到，相間相融"等不同的情況。當然，他也有一些自己的獨特表述的話語形式。其中重要的有：

(1)"厚"與"清"。劉熙載説："詞之大要，不外厚而清。厚包諸所有；清，空諸所有也。"又要"厚"又要"清"，又要"包諸所有"，又要"空諸所有"。這裏，劉熙載把虛實相生理論進行了非常獨特而深刻的發揮，從另一角度使人們對虛實相生理論的理解更爲生動具體。

(2)"寄言"。有一種傳統的虛實相生詩學觀認爲，好的詩詞應該是"不立文字"的，即所謂"不着一字，盡得風流"，或者"但見性情，不覩文字"，但另一些人又批評這種觀點易流于空寂。對這種言與不言的矛盾，劉熙載是用"寄言"來解决的。所謂"寄言"就是不直言，但又確實有所言："詞之妙莫妙于不言

言之，非不言也，寄言也。如寄深于淺，寄厚于輕，寄勁于婉，寄直于曲，寄實于虛，寄正于餘，皆是。”我們看到，劉熙載雖然專門説到“寄實于虛”是“寄言”的一種情況，但整個“寄言”的思想方式，卻是與廣義的虛實相生觀念爲基礎的。

(3) 曲以“破有破空”爲上品。與劉熙載論詩主張同時超越空欲二界、論詞主張“厚而清”相一致，在論曲上，他則主張同時破有破空，因爲虛實相生的真諦，既不是執着于實，也不是像有人誤解的那樣執着于虛。虛實相生的要旨恰恰在于不執于虛實任何一端，而能使二者生生不已。劉熙載説：“曲以破有、破空爲至上之品。怎樣算是破空呢？劉熙載引中麓評小山詞的用語説：“瘦至骨立，血肉銷化俱盡，乃煉成萬轉金鐵軀”，就是破有；“句高而情更款”，就是破空。可見，“破有”並非空無所有，而是千錘百煉、血肉俱盡之後而得的鐵實的精神內容；“破空”也不是一味板實，而是以款款真情來打動人。

七　虛實相生論的近代形態

中國近代詩學及其近代詩學中的虛實相生理論，實際上是中國古典詩學的終結和現代詩學開端的一種過渡型理論形態。其中有一個非常突出的特點，就是隨着中國社會現代化進程的啓動和西方學術的引入，中國傳統詩學開始了自覺的現代化轉型。這種轉型有兩個方面的表現：一是吸引西學，二是對現實人生的迫切問題的關注。這樣，中國詩學，包括作爲中國詩學精髓的虛實相生理論，也隨之發生了相應的變化。最能反映這種變化，並足以代表其學術成就的，是梁啓超的“構境論”和王國維的“境界説”。

最能使人聞到梁啓超詩學的現代氣息的，是他全部理論的現實生活基礎：他不像傳統詩學那樣以士大夫的雅趣來談論文學藝術，超然地研究審美，而是把文學藝術及其審美作爲社會精神文明的一個重要部分、作爲人生的迫切問題來加以考察。無論是他的"詩界革命"理論，還是他對"精神的文明與地理關係"的研究，都讓人强烈地感到一種從未有過的現代氣息，它不是把人引向僵死的範疇，而是讓人心接通現實生活的源頭活水。而決定着他全部理論活動的文化基因，就是那個古老而富于生命力的虛實相生觀念。

也許是因爲"道"生萬物的傳統思維的徹底性的復蘇，也許是受了西方人窮追到底的理性思維的影響，梁啓超在談論藝術審美及其規律之前，必先問明文學藝術是什麽？它有什麽用？而對這一問題的解答，又必須建築在另一個更爲根本的問題解答基礎上：人生是什麽？宇宙是什麽？

人生和宇宙是什麽呢？梁啓超取了一個源自佛家的唯心主義解答："三界唯心"。梁啓超認爲，宇宙人生不過是由某種境界構成的，而境界又是由心構成的，至于人們常説的物境，則是不真實的。"境者，心造也。一切物境皆虛幻，惟心所造之境爲真實。同一月夜也，瓊筵羽觴，清歌妙舞，綉簾半開，素手相携，則有餘樂；勞人思婦，對影獨坐，促織鳴壁，楓葉繞船，則有餘悲。同一風雨也，三兩知己，圍爐茅屋，談今道古，飲酒擊劍，則餘興；獨客遠行，馬頭郎頭，峭寒侵肌，流潦妨轂，則有餘悶。'月上柳梢頭，人約黄昏後'，與'杜宇聲聲不忍聞，欲黄昏，雨打梨花深閉門'，同一黄昏也，而一爲歡憨，一爲愁慘，其境絶異。'桃花流水杳然去，别有天地非人間。'與'人面不知何處

去，桃花依舊笑春風。’同一桃花也，而一爲清净，一爲愛戀，其境絶異。……”通過對大量現象的觀察，梁啓超得出結論説：天下並不物境，祇有心境。這就正如“戴緑眼鏡者，所見物一切皆緑；戴黄眼鏡者，所見物一切皆黄。口含黄連者，所食物一切皆苦；口含蜜飴者，所食物一切皆甜”一様（《飲冰室專集》卷二《自由書·惟心》）。從科學和哲學的角度來看，梁啓超對宇宙人生本源的理解還有很大的問題，但如果僅從人生的境界來看，則包含着深刻的道理，而從文學藝術的角度看，則正着其虚實相生的要害了。人生和藝術中的苦樂諸境界，正是在梁啓超所描述的那種由心而物，由物而心，由虚而實，由實返虚的過程中産生的。

既然是境由心生，而“美”又是人類生活中最重要的要素（《飲冰室文集》卷三十九《美術與生活》），梁啓超的詩學研究當然地就轉向了人的趣味方面。梁啓超認爲，“趣味是生活的原動力。趣味喪掉，生活便成了無意義”。而文學藝術的偉大功能，就在于培養人們的高尚趣味（《飲冰室文集》卷三十八《趣味教育與教育趣味》）。生活之實在本質是一種心設之虚，藝術則更是一種虚了，而這種虚卻可以反過來實際地改變人心和人的現實生活，這也許就是梁啓超的理論中邏輯地包含于其中的又一種“虚實相生”吧！

在對生命意義的認識上，王國維也是尚虚的。王國維受到康德和叔本華的影響，認爲生活的本質是“欲”，不論欲滿足與否，其結果都必然是痛苦。“生活之本質何？欲而已矣。欲之爲性無厭，而其原生于不足，不足之狀態，苦痛是也。既償一欲，則此欲以終，然欲之被償者一，而不償者什百，一欲既終，他欲隨

之，故究竟之慰藉終不可得也。”（《〈紅樓夢〉評論》）人的知識和日常生活實踐都與欲相關，所以都是痛苦的，無意義的。在王國維看來，人的生命意義衹有在文學藝術和審美中纔能找到，因爲“美之對象，非特別之物，而此物之種類之形式；又觀之我，非特別之我，而純粹無欲之我也”。（同上）就其生命的形式來説，文學藝術和審美是一種虚的形式，和現實生活的實的形式相區别，“可愛玩而不可利用者，一切美術品之公性也”。“而以吾人之玩其物也，無關于利用故，遂使吾人超出乎利害之範圍外，而惝恍于縹緲寧静之域。”（《古雅之在美學上之位置》）王國維認爲，文學藝術的作用就是幫助人們解脱痛苦，獲得心靈的安寧。“美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脱之道，而使吾儕馮生之徒，于此桎梏之世界中，離此生活之欲之争鬥，而其暫時之平和，此一切美術之目的也。”（《古雅之在美學上之位置》）作爲一種暫時解脱之道，文學藝術是實際生活中産生出來的一種虚幻形式，它賦予生活以意義，使人們的無聊、痛苦變得有一定意義，變得可以忍受。生活與藝術的這種虚實相生，生出的是意義，是支撑人們生活下去的意義。事實上，在宗教精神相對淡薄，實踐理性精神一向佔着主導地位的中國文化中，人們更多的不是到彼岸的上帝那裏去尋找生命的價值之源，尋找支援意識，而是通過將生活泛審美化、泛藝術化來賦予生命的意義的。這種文化基因，既是蔡元培提倡以美育代宗教的内在依據，也是王國維關于藝術本源認識的内在依據。從王國維寫的《孔子之美育主義》一文來看，他對傳統的泛審美主義的繼承和發揚是非常自覺的，而且，他在西方美學的背景下將中國傳統的這一特點昭示出來了。王國維當然没有説這是虚實相生論或可歸納于虚實相生論，但從

虛實相生論本來的泛審美色彩和王國維所繼承的無生有，道生萬物的哲學傳統來，他關于藝術本源的認識又的確屬于虛實相生的範疇。

至于王國維關于境界説的論述，他關于“一切景語皆情語”、“語語明白如畫，而言外有無窮之意”等言論，雖然更合于一般人所理解的狹義虛實相生論，但由于王國維所做的主要是一種系統整理的工作，自己的創見不多，所以這裏我們就暫且略去不論了。

第二章　虛實相生的要義

在對虛實相生論的基本含義及其歷史發展作了一個大體的省視之後，我們對虛實相生論的龐雜多義及其無所不在又無所在的理論形態有了切實的感受：自先秦以往，虛實相生就成了中國人不言自明的世界觀和基本思維模式，幾乎所有理論，包括哲學、政治、文學藝術乃至軍事，都有虛實相生論的影子；但是又從來没有出現過一個相對獨立、完整的虛實相生理論。我們面臨的真正困難，並不在于搜尋歷史上曾經存在過的虛實相生的各種言説，而是要追問虛實相生論的要義。虛實相生究竟是什麼？它具有怎樣的話語能力和話語操作規則？

解決這兩個問題的實質，就是要弄清（1）虛實相生論在歷史上曾經有些什麼内容？其話語是如何被使用的？（2）此外，虛實相生論在邏輯上還應有哪些内容？可以怎樣操作？要完成這樣的任務，單靠對理論發展史的歸納方法顯然是不能勝任的。因爲虛實相生首先不是什麼具體的結論或定理，而是中國人的一種傳統世界觀和一種基本思維方式，它所表明的不是“某物是什麼”，而是一切人、物、事是以怎樣的方式存在的，或者説，是某物内在的運動規律，正是在這種永恒的運動中，某物纔成其爲某物。所以，如果對中國傳統的智慧背景没有一個基本的瞭解，我們是無法真正懂得虛實相生的。

第一節　虛實相生的智慧背景

一般人都知道，中國文化是儒、釋、道三教合一的文化。但是，現實存在的首先必然是可能存在的，儒、釋、道三家的統一是如何可能的呢？這種可能性在于，三家儘管在教義上各不相同，甚至相互衝突，但是它們卻有着共同的智慧背景，這種共同的智慧背景也是虛實相生論產生的智慧背景。與西方智慧相比，中國智慧有兩大最爲根本的特徵：一是整體和諧觀念，二是動態相因觀念。

所謂整體和諧觀念是指，中國人並不像西方人那樣在意識中分化出主客體的二元對立，没有一個與客體對立的實踐和認識主體，也没有一個與主體分離的被征服、被認識的客體，天、地、人“三才”共同構成了中國人的和諧的整體世界。在儒家，這種和諧整體觀念就是“天人合一”；在道家，就更與天地並生、與萬物同一；在佛家，就是“三界唯心”。人與他的世界從來就是一種敵對關係，而是共處于一個和諧和整體中。所以，主客體的關係問題、思維與存在的同一性問題，在古代中國從不存在。海德格爾批判的那種長期統治西方的形而上學在中國也不存在。中國人很少被所謂萬物的本質問題所煩惱，也不去尋找隱藏在萬物背後，與萬物分離的抽象本質，他們的“道”或“自性本體”，都是直接與一切現象同一的，直接就是現象本身。

由于思維與存在、主體與客體並没有發生分裂，所以中國人也一般不到生活之外去尋找生命的意義。生命的意義在哪裏？在中國人看來就在生命本身，就在事親敬老、齊魯春風之中，就在

與萬物同游、在若有深意的南華秋水之中，現存的生命現象本身已給了中國人無窮的樂趣和意義。佛家追求般若智慧，似乎是在那個叫做“波羅密”的彼岸去尋求意義了，但中國佛教的彼岸恰恰也就在此岸。當須菩提請教如來，一個發無上正等正覺心（阿耨多羅三藐三菩提）的人，應如何立心、如何降伏心中的煩念的時候，如來回答說：“應如是住。如是降伏其心。”（《金剛經》第二品《善現啓請分》）如來的回答非常簡單：就這麽就行了。“佛在心中莫浪求，靈山祇在汝心頭。人人有個靈山塔，祇向靈山塔下修。”佛在哪裏？就在你心裏。意義在哪裏？就在這世上。因此，中國人在本性上就是反對任何形而上學命題的，他們以和諧的眼光看世界，以和諧的眼光守護自己的生命意義，而不是去解剖它、分離它。他們關心的不是事物内部的多少“要素”，而祇是關心某一事物如何發生、如何存在、如何消亡。換句話說，在與不在，纔是他們最高哲學抽象的根本；虚與實，是他們觀察事物的最基本方式。

既然事物的存在不是某種死的“要素”，而是活的“過程”，因此中國人對變化的興趣就遠遠大于結構的興趣，對事物之間的相互作用和影響的思考遠遠多于對“一事物區别于它事物的内在規定性”的思考，這就是所謂動態相因觀念。儒家講“仁”，但“仁”的基本規定是什麽？它的本質是什麽？如果是西方思想家，這些可能是他最爲感興趣的問題，也是他首先要解決的最重大、最基本的問題。但先儒們對此卻恰恰不感興趣，他們關注的是“仁”在不同場景中的具體表現，“仁”對不同的人及其行爲、關係的影響。道家更是堅持一種相對主義，拒絶對事物作抽象的規定，所謂“天下皆知美之爲美，斯惡已；皆知善之爲善，斯不善

已。”因爲他們不願用任何人爲的標準去肢解世界，因爲他們深知事物都是相互關聯、依存的，所謂“有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨”。（《老子》第2章）而且，物之所以爲物，並無一個不變的本質，而恰恰就是在物成其爲物的變化之中：“夫物蕓蕓，各復歸其根。歸根曰静，静曰復命，復命曰常。”（《老子》第16章）人們看到的静態的物，不過是其“歸根”、“復命”的動態的一種表現而已。至于佛家有名的命題“色不異空，空不異色，色即是空，空即是色”（《般若波羅密多心經》），更是動態相因觀念的突出表現。佛家講“性空緣起，緣起性空”，既强調萬般皆空，又重視這個不空的因緣世界，以及因緣世界與“空”的相互轉化關係，把動態相因觀念的運用推到了極致。

由于儒、釋、道三家在中國文化中的重要地位，由于中國文化所獨有的漫長而不間斷的歷史，上述和諧整體觀念及動態相因觀念逐漸成了中國文化最爲基本的智慧因子，成了中國人思考宇宙、思考藝術、思考人生萬象的基本思維模式，這是中國虚實相生論的智慧背景或者説文化基礎，也是虚實相生論最終成爲涵蓋宗教、哲學、文學藝術、政治、軍事等各個領域的基本命題的背景或基礎。

第二節　虚實相生的言説方式

中國人觀察事物、思考事物的基本點是事物的有和無、實和虚，以及有無、虚實之間的動態轉化。這種萬物皆變的不固定的世界觀，使中國人很早就認識到無或虚比起有或實來，是更爲根

本的方面，有總是從無中產生的，存在總是在虛無中存在起來的，實從邏輯上看總是派生于虛的，這個原因很簡單，因爲任何有、任何實，總是相對的，有限的，而無和虛則是絶對的，無限的，用佛家的話來説，就是衹有空纔是“不生不滅，不增不减，不垢不净”的。然而，凡是我們所思所説，都衹能是一種實有，一種有限的實有。當我們把無和虛作爲所思所説的對象時，無和虛也就不再是真正的無和虛了，因爲就其本性而言，它們根本就不是一種有限的對象，當人們把它們作爲對象，實際上也就把它們與有和實相等同了。這就是道家所謂“道不可名”，釋家所謂“不可思議”，是人類思維和語言的局限性造成的。

對于思維和語言的局限性，中國人很早就有深刻的覺察，儒、釋、道三家都對此有所論述，並且都提出了大致相同的應對方案，創造了對道的特殊言説方式，我把它們稱爲“孔語”、“莊語”和“禪語”。

1. 孔語

“天何言哉？四時行焉，草木生焉，天何言哉！”在孔子這句包含着天言偉大，大言不言精神的浩嘆中，反映出先儒們對人類思維和語言局限性的深切體悟。儒家的知行合一，言傳身教並重，聽其言而觀其行等等主張，包括他們對其核心概念不作定義的做法，都建立在他們對思維和語言局限性的認識基礎上。不過，作爲一種思維流派，儒家又並不主張完全放棄對根本性問題的言説，而且還以言説爲自己的使命，以言説爲知識分子的價值定位。“天將以夫子爲木鐸”，所以他們要遊説列國，要講學著述。爲了真正做到以言傳道，而不以言害道，先儒們創造了一種特別的言説方式，即“孔語”。所謂“孔語”，就是以《論語》語

體爲代表的一種言説方式，其特點主要有二，即有限性和啓發性。

有限性言説，是孔語的第一大特點。這裏所謂的有限性言説，首先是一種指言説態度，一種對言説邊界的清醒意識，知道自己能够説什麽和不能説什麽。據《論語》記載："子不語：怪、力、亂、神。"（《述而》）孔子之所以對這類東西不語，並不是要顯示自己是"唯物主義者"，也不是不屑于語，而是深知其不可語，如果硬要言説之，結果衹會是越説越糊塗，比不説還糟。孔子採取的現實態度是"敬鬼神而遠之"，知道不可説就不去説，把精力用在言説能够説的領域内。哪些是能够説的呢？就是現實的日常人倫，穿衣吃飯，即現實生活本身。所以當孔子的學生問他關于死的問題時，他回答説："未知生，焉知死！"（《論語·先進》）孔子的意識非常清楚：衹有"生"纔是可知可説的，"死"則超出了人類理解的界限。

有限性言説是否意味着孔子的思想哲學層次不够高，没有關注世界的本源性問題呢？絶對不是。恰恰相反，有限性言説正好表現了孔子思想有很高的哲學層次，説明他對世界的本源有深入的思考。儘管有人否認《易傳》是孔子所作，但孔子對易學有較深入的研究是無可否認的。人們常説"孔子讀易，韋編三絶"，足見他對易理、對世界本源問題的興趣有多麽濃厚。他自己也説過"加我數年，五十以學《易》，可以無大過矣"的話。以孔子的一貫思想，他所説的學易，恐怕不是把易當成占卜之學來研究吧。孔子限于言説可言者，正説明他對不可言者有高出于一般人的體悟；孔子一生入世，經世濟民，而他自己卻有一顆出世、忘我的博大胸襟。

啓發性言説，是孔語的第二大特點。孔子的高明之處在于，他衹講具體的日常人倫，吃飯穿衣，而其内涵卻又遠遠超出了這些具體的生活事件，處處向人們啓示着儒家之道。孔子常説“吾道一以貫之。”他的道究竟是什麽性質的呢？當然是一種人道，同時也是天道，在人道和天道之間，自有其本然的聯繫，它本身是非常抽象、非常難以言説的。孔子的辦法是將其實在化，將其“一以貫之”地實化爲齊家治國、禮樂騎射，實化爲待人接物、穿衣吃飯日常小事，甚至實化在一簞食、一瓢飲和“浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸”的尋常苦樂之中。整部《論語》看起來處處講的是生活之“實”，卻一刻也没有離開道之“虚”；當你要深入下去真正“知道”的時候，纔發現自己又回到生活之實。所謂“孔孟之道”，其實並無什麽固定不變的法則，並不是一種僵死的“物”，而是不斷的生成着。虚實相生既是它特有的言説方式，也是它特有的存在方式。我們什麽時候把它當作僵死的教條，什麽時候它就不存在了。

2. 莊語

老子和莊子都是明確斷言道不可以言説的，但他們還是言説了。不過，他們不是以常言言之而訴諸人們的理性，而以特殊的言説方式訴諸人的體悟。我們可以把這種特殊的言説叫做“莊語”。

“莊語”的基本特點可以概括爲“去知”，即排斥日常的理性思維和話語邏輯。語言習慣和思維習慣是互爲表裏的，對日常思維習慣的破除，也就意味着對日常語言習慣的破除。老莊既然已經意識到“道”絶非日常的思維和語言所能把握，即所謂“道可道，非常道；名可名，非常名”，因而“去知”自然就成了他們

體道言道的當務之急了。但是又如何“去知”呢？理性難道不是人類的思維和語言的基礎嗎？老莊採用的是矛盾法和虛實法。

所謂矛盾法，就是故意通過難以理喻的矛盾來中斷更改活動，讓理性面臨不可解决的困境來使其“死機”，最終擺脱理性的控制而進入對道的體悟。爲此，老莊故意説了許多在日常理性層面上“自相矛盾”、不可理喻的話，即所謂“謬悠之説，荒唐之言，無端崖之辭”。他們“言無言，未嘗言，終身不言，未嘗不言”（《莊子·寓言》），言説不存在的話語，好像説了，實際上又没有説；一輩子不説，但又不等于没有説。這裏，説與不説，語言與非語言之間，就是一個絶大的自相矛盾：説了就是説了，没説就是没説，怎麽可能説“不説”呢？怎麽可能説了又是没説，没説又是説了呢？日常思維遇到這種矛盾，衹能是言語道斷，思維路絶，非“死機”不可。正是通過這種矛盾造成的“死機”，“莊語”達到了去知、去言的效果。在這個意義上講，莊語就是以言去言，或者説，就是去言之言。在《老子》、《莊子》中，有許多前後矛盾、或一句之中就自相矛盾的話，都是“矛盾法”的運用，都是“莊語”的“謬悠”和“荒唐”特點的體現。

有的研究者認爲，老莊一方面認爲道不可言，同時又不斷地言道，一方面説“知者不言”，同時又以知者的姿態在言，所以他們是自相矛盾，走進了死胡同，有的還由此嘲笑老莊的不通。其實這種觀點和態度恰恰是不明白“莊語”非常語，莊言即去言這一事實，不瞭解“莊語”是理路、言路之外的另一種言説的緣故。

所謂虛實法，也可以叫做象罔法，即以似虛似實、若有若無的暗喻式話語進行言説，因而使“莊語”也表現一種“無端崖之

辭”的特點。這個特點，以《莊子》一書的語言表現得更爲鮮明。《莊子·天地》中講了一個象罔得珠的故事，意在説明人的理性、人的感知，都不能達到作爲最高真實的“道”，衹有通過“象罔”纔能得“道”(參見第一章第四節)。什麽是“象罔”？嚴格地講，象罔什麽也不是，它衹是一種虛虛實實的存在，正如我們不能以思考和談論物的方式來思考和談論“道”一樣，我們也不能以思考和談論物的方式來思考和談論“象罔”。對此，前人早已指明。王先謙就説過“象罔者，若有形若無形”，今人宗白華先生也説“‘象’是境相，‘罔’是虛幻”(《中國藝術意境之誕生》，《美學散步》第 68 頁，上海人民出版社 1981 年版)。對于一個似有似無、非有非無的存在，我們能按一般的理路來談論和思考嗎？但這種亦虛亦實的象罔，恰好適合于表現“道”。《莊子》一書對道的言説，幾乎没有一處不是以象罔而體道。那一個接一個的暗喻，一忽兒是南溟其大不知幾千里的鯤鵬，一忽兒是朝生暮死的小蟲；前面還在説孔子師生之間的對話，後面又是不知是人還是神的“渾沌”、“光曜”出場。歷史人物與虛構人物相雜，現實空間與想象空間相混，正話與反話同説，令人讀之，不知是論文還是寓言小説，不知是認真的談論還是隨興的戲語，這就是所謂“無端崖之辭”。人們根本不能像聆聽一般的言説那樣去聆聽這種“無端崖之辭”，它逼着你離開常言常思去體悟。

“莊語”啓示人們離開日常的話語，走向另一種話語，即藝術的話語，虛實相生的話語；“莊語”也啓示着人們談論藝術的另一種方式，即虛實相生的言説方式，它後來成了中國文學藝術理論的基本方式。這種方式可能有些于“理”不通，不合“理論”常規，但它卻能有效地通“道”達意。“言者所以在意，得

而忘言。吾安得夫忘言之人而與之言哉!”(《莊子·外物》)虛實相生的言説方式，其所面對的聆聽者，祇能是這種忘言之人。

3. 禪語

佛法十宗，都有教典可擾，惟獨被稱爲中國佛教的禪宗，不據經典，不立文字，即所謂“教外别傳”。其所發源，相傳是在靈山會上，世尊拈花，迦葉微笑，然後傳下了“涅般妙心，實相無相法門”。但禪宗之理，則三藏佛典都爲其所用，祇是在形式上主張“明心見性”，强調一個“悟”而已。雖然禪宗强調不立文字，教外别傳，但通觀禪宗的發展史，又可見其無時不留下大量文字，解説了許多重要的佛傳經典，主張不言而實際又以言傳之，似乎存在着與道家相似的矛盾，讓不瞭解的人感到困惑，或者指責其自相矛盾，但禪宗實際上卻是和道家一樣言而非言，採取了一種本質上與人們一般的言説極不相同的言説方式，我們姑且稱之爲“禪語”。

嚴格意義上的禪語，乃是一種“心法”，不拘一格，以心傳心，所以幾乎是無跡可尋的。就是留傳下來的禪宗經典、公案語録，若不得心法，也難解其中真意，更難以對其言説方式有切實的理解。我們能做的，祇是從虛實相生的角度來觀察禪宗留下的文字，考察禪宗特殊的言説方式的特點：禪語以怎樣的言説來讓人瞭悟?

概而言之，禪語的特點主要有兩個：一是自否定，即不斷地用後言否定前言，直到逼你離開文字進入體悟。例如《金剛經》説：“如來所得阿耨多羅三藐三菩提。于是中無實無虛。是故如來説一切法。皆是佛法。須菩提。所言一切法者。即非一切法。是故名一切法。……我當莊嚴佛土。是不名菩薩。何以故。如來

説莊嚴佛土者。即非莊嚴。是名莊嚴。”（第十七品《究竟無我分》）如來説一切法皆是佛法，接着又是所言一切法爲“非一切法”，祇是名一切法。剛説了我當莊嚴佛土，又講如來説莊嚴佛土就不是莊嚴，祇是名莊嚴。一句話剛説完，緊接着就是對這句話的否定，逼你拋棄慣常的思路，進入無實無虛，即空即有的體悟。

二是由實及虛，色空相見。佛家認爲，一般人不能超越輪回苦痛，主要是因爲心隨物轉，不能悟空的緣固。對不能悟空的人如何講空呢？從禪宗大量的偈語，公案語録即所謂機鋒轉語來看，主要採用的手段是由實及虛。説的都是近在眼前身邊的實在事，而玄機卻在實在物之外，言在此而意在彼，要旨是傳達弦外之音。所謂“光不透脱，祇爲目前有物”，所謂“心如明鏡臺”，所謂“將汝心來，爲汝安之”等等，都是由實及虛的説法，看似樸實，卻暗含玄機。禪宗所謂既不執于實有，也不泥于虛空的境界，可悟而難言，而青原惟信禪師卻以日常山水之景而言之：“老僧三十年前，未參禪時，見山是山，見水是水。及到後來，親見知識，有個入處；見山不是山；見水不是水。而今得個休歇處；依前見山祇是山，見水祇是水。大衆，這三般見解，是同是别？”這就是所謂由實及虛，色空相見了。

葉嘉瑩先生曾經説過，中國文論是寫給利根人看的，西方文論是寫給鈍根人看的，這的確是深得中國詩學言説方式特色的見解。利根、鈍根的説法，本出自佛家語，更重要的是禪語那種不喜推理，以點破玄機爲上的言説方式，不正是中國詩學的基本理論方式嗎？

儒語、莊語、禪語本是中國哲學、宗教思維所特有的話語形

式，它們影響了中國人基本的思維模式，並直接影響了中國的文學藝術創作及其理論的話語形式。崇尚虛實相生的中國文學藝術和中國文學藝術理論，在其基本形態、基本言説方式上，不也是虛實相生的嗎?

第三節　虛實相生的要義

在對虛實相生的智慧背景和言説方式有了一個大體的瞭解之後，我們就能進一步回答虛實相生究竟是什麽這一問題了。如前所述，虛實相生是什麽這一問題本身有兩個方面的内容，即虛實相生曾經是什麽和應該是什麽。回答曾經是什麽，靠的是對歷史材料的歸納整理；回答應該是什麽，則以它曾經是什麽爲基礎，在歸納整理歷史材料的同時，運用現代理論手段對之進行闡釋，使之轉化爲具有現代意義的、能爲現代人所理解的現代理論形態。通過這種方法，我們看到：虛實相生作爲一種涵蓋哲學、美學、文學藝術等各個領域的基本觀念，在不同領域的理論操作中，形成了十分豐富的理論内容和話語形式。以文學藝術爲着眼點，我們至少可以歸納出它三個方面的内容，即作爲本體論的虛實相生，作爲藝術技巧論的虛實相生，作爲藝術技巧論的虛實相生。

1. 作爲本體論的虛實相生

宗白華先生早在 70 年代就曾經指出，虛實相生的問題是“一個哲學宇宙觀的問題”，詩學中的虛實相生論，是這種宇宙觀在藝術上的表現：“這種宇宙觀表現在藝術上，就要求藝術也必須虛實結合，纔能真實地反映有生命的世界。”（宗白華《中國美

學史中重要問題的初步探索》，《美學散步》上海人民出版社1981年版）不論從虛實相生論的發展史上看，還是從虛實相生自身的理論邏輯看，宗白華先生的這一論斷都是正確的。虛實相生觀念的最早出現，不是一種藝術理論，而是一種中國人對宇宙人生的根本看法。中國道家很早就認爲到，虛無較之于實有，是一種更爲深刻的哲學範疇。没有虛無，就没有萬物的實有，没有變化萬千的有形世界，没有世界上活躍的生命。這就是所謂“無生有”和“有無互立”的思想。這種思想是尚“空”的佛家思想得以在中國迅速傳播並以禪宗的形式生根開花的內在根據和現實土壤。儒家思想以入世爲特徵，其思考宇宙人生的出發點是實，孔子主張“文質彬彬”，孟子講“充實之謂美”。但正如宗白華先生所説的那樣，孔、孟並不停留于實，而是要從實到虛，發展到神妙的意境。“充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之之神。”什麽是“聖而不可知之之”？宗先生的解釋是：“聖而不可知之之，就是虛：衹能體會，衹能欣賞，不能解説，不能摹仿，謂之神。”所以，中國思想的奠基人物都認爲宇宙是虛實相生的。《易·繫辭傳》説：“易之爲道也，累遷，變動不居，周流六虛。”世界是變動不居的，而其變動的基本形式，也就在虛、實、生、滅之間。“虛實相生”，就是這大千世界無限豐富變化的最簡潔，因而也是最深刻的概括。此外，“無生有”、“有無互立”、“性空緣起”等話語形式，都是對虛實相生現象的不同表述，都屬于本體論意義上的虛實相生的話語體系。

虛實相生的本體論，決定了中國人特有的價值觀念和處世態度：即追求不朽與遊戲人生的統一，積極入世與出世歸隱的統一，崇高感與虛無感的統一。與西方人崇拜上帝、信仰靈魂不

朽、在彼岸尋找人生的意義支持不同，中國人很早就在一個無意義的背景上追求人生的意義，在空虛裏追求人的存在。這給中國的文學藝術的内容帶來了直接的影響，它是中國文學藝術相對少悲劇感而多蒼凉感的一大背景性原因。

相對于中國這種虚實相生的思想傳統，西方傳統哲學可以説是一種論有不論無的尚實哲學。古希臘哲學家提出了各種關于世界本原的假設，“萬物的本原是水”（米利都學派），“數是萬物的本原”（畢泰戈拉派），還有德謨克里特等原子論哲學家，幾乎都是把世界的本體當成一種實有來思考的，虚無的問題幾乎從未進入他們的視界。甚至柏拉圖也把靈魂當成一種“原子”來思考，認爲靈魂是形狀細的、不可再生的物體。（見亞里士多德《論靈魂》，商務印書館《西方哲學原著選讀》上第 52 頁）存在分爲實際的存在和理念的存在兩種，但他所謂的理念並不是一種無，也不是一種從無到有的存在過程，而衹是另一種實有的存在。真正的虚無在柏拉圖的哲學中並没有地位。正如海德格爾所批評的那樣，在柏拉圖的哲學中，存在（bing）的問題就轉變爲存在者的問題了。亞里士多德批判了柏拉圖關于事物與理念的劃分，但他的立足點也是在實有的範圍之内。亞里士多德在其《形而上學》中説，“哲學是研究實的本性和最確定的原則的”，他對哲學家的定義就是“研究全部實體的本性的人”。（見商務印書館《西方哲學原著選讀》上第 120—121 頁）亞里士多德雖然也强調要研究“有”本身，即存在本身，而且指出“有”除表示實體而外，還表示“趨向實體的過程，或者‘是’實體的破壞、缺乏或性質，或者‘是’造成或産生實體或與實體有關者的能力，或者‘是’對某一與實體有關者或對實體本身的否定”。（同上第 123 頁）似

乎認識到存在是由不存在演化而來的，但他對不存在本身，即虛無本身，卻並未予以真正的重視，甚至没有對虛無之類的概念進行討論。盧克萊修强調過“虛空”的重要性，他說：“必定有一種虛空，/一種空無一物而且不可觸的空間。/因爲，要不然東西就不能運動，既然物體的那種能堵塞的本性/會處處對一切發生作用。”“有多少東西我們親眼看見在運動，/如果没有虛空，它們就會被剥奪去”。（盧克萊修《物性論》，見同上第 200 頁）顯然，盧克萊修所謂的虛空，並不是虛無，並不是中國哲學的虛、空等等，而衹是空間的意思，是實有的一種存在形式。實際上，他對真正的虛無是毫無理解的，他堅信“從虛無中决不能產生萬象”（同上第 196 頁），這一信念代表了西方哲學的基本信念。

到了 19 世紀，黑格爾在他的辯證法研究中，纔開始對“無”的重要性有了覺察。他認識到：“存在之爲存在並非固定之物，也非至極之物，而是有辯證法性質，要過渡到它的對方的。”而存在的對方是什麽？當然就是“不存在”，就是無。因此，不理解“無”，就不能真正理解存在。黑格爾把“存在過渡到不存在，不存在過渡到存在”的規律稱爲“變易原則”，從“變易原則”出發，他批判了西方人從古希臘以來就有的根深蒂固的哲學偏見，即所謂“無不能生有，有不能變無”的原則。黑格爾指出，“一物從什麽東西變來和將變成什麽東西乃是同一的東西”。（黑格爾《哲學全書》第一部，見同上，下册第 395—397 頁）值得一提的是，黑格爾在他關于“無”的論述中，明白地表示了他對東方“無”的概念——即他所提到的佛家“無”的概念的認同。（見同上第 396 頁）

不過，黑格爾對“無”的理解，主要還是從質量互變的否定

性角度出發的。真正開始認真清算西方執着于“有”而無視于“無”，祇見存在不見虛無這筆形而上學的糊塗賬的，是西方當代哲學家海德格爾。海德格爾認爲，西方傳統哲學的最大疏漏，就在于沉迷于“在者”之思，而忘掉了對“存在”的思考。人們不斷地使用“存在”一詞，但卻並不理解它的真正意義，總是把存在當成了存在者。但存在者之爲存在者，恰恰是由于它“存在”着。那“存在”意味着什麽？海德格爾認爲，存在的意義必須從“無”來理解，祇有從虛無的背景上，存在纔存在起來。“我們在此追問的存在幾乎就是無。但我們始終不甘承認存在者整個地卻是無。”（海德格爾：《形而上學導論》第 84 頁）海德格爾所謂的“無”並不是簡單的否定性，“無比不和否定更加原始”。（同上第 108 頁）人們是如何知道“無”的呢？海德格爾認爲，人們是從“畏”這一此在別具一格的展開狀態中與“無”照面的。人生在世，“畏”是人的基本現身情態。畏不同于怕，怕是有具體對象的，而畏則起因于“無”。“畏之所畏不是任何世内存在者。”因而畏之所畏在本質上不能有任何因緣。“畏”的“威脅者乃在無何有之鄉，這一點標畫出畏之所畏者的特徵來。畏‘不知’其所畏者是什麽”。但這“無何有之鄉”並不在别處，它就在“此”。通過畏，“它是無而且在無何有之鄉”纔得以顯露。這個“世内的無與無何有之鄉的頑梗在現象中等于説：畏之所畏就是世界本身。總之，世界的“有”中必然包含“無”，存在必以虛無爲前提。因此，是否擺脱了“是什麽”的思考方式而轉向“有”“無”問題，是否關注“無”如何向有生成，就成了劃分傳統形而上學與真正的存在論哲學的一大標志。

接着海德格爾的思路，薩特以其宏篇巨制《存在與虛無》對

這一問題作了進一步的研究。他指出，海德格爾所謂的“此在”，從本源意義上來説，就是“無”，此在就是無的存在。因此，對“無”的分析，就成了薩特在《存在與虛無》一書中的中心工作。薩特認爲，存在總是對應于不存在而言的，要考察不存在，就必須回到它的起源和基礎：虛無。“爲了使我們得以對存在提出的問題，就應該以某種方式來給虛無。這樣我們認識到，不能設想虛無在存在之外，既不能看作是互補的和抽象的概念，也不能看作一個懸置于其中的無限地帶。虛無應該在存在的内部被給定，以使我們能够把握我們稱之爲否定性的這種特殊類型的實在。”(《存在與虛無》第 52 頁，三聯書店 1987 年）那麽在存在内部的虛無之源究竟是什麽，就是人的意識，人的存在就是意識的存在。薩特説：“人是使虛無來到世界上的存在。”（同上第 55 頁）因此，人擁有自由和責任。

正如許多研究者已經指出的那樣，海德格爾和薩特的有關思想已接近了東方關于空、無的思想，海德格爾甚至自己也意識到他的存在與東方的“空”的接近性。（《來自關于語言的一次對話》，轉見陳嘉映《海德格爾哲學概論》第 88 頁，三聯書店 1995 年）

雖然海德格爾和薩特都力圖衝破形而上學的主客分裂模式，力圖在統一的“在世結構”中來討論存在與虛無問題，但是，他們對“無”的所有考察，都是從“有”的角度進行的，都是以人這一“此在”，從人的意識來帶入和解决虛無問題的，這就與中國的虛實相生論大異其趣了。在虛實相生論中，不論是“無生有”，還是“性空緣起”，都不是人把“虛無”帶給世界的，無與空的源始性，並不依賴于人，倒是人的意識妄念遮蔽了無或空，

執着一端，反認它鄉是故鄉，纔造成了世界的灾難。

2. 作爲藝術構成論的虛實相生

從審美欣賞的角度講，文學藝術當然是“事出于沉思，義歸乎翰藻”；但從藝術本源的角度講，從藝術的審美本質的角度講，人們何以需要沉思與翰藻？沉思與翰藻又何以能動人呢？相信道生萬物的中國人自然地把這些都歸結于道，這就叫“人文之元，肇自太極”，其審美力量也肇自太極，“辭所以能鼓天下者，乃道之文也”。（劉勰《文心雕龍·原道》）因此，道的特點必然投射于藝術，本體論的虛實相生必然要派生出藝術構成論的虛實相生。所以，虛實相生不僅是宇宙的普徧法則，而且也是文學藝術的基本規律。這一基本規律集中體現在“意境”這一中心概念上。

意境是什麽？意境是一種虛實相生的境界。意境中當然有形象，有客觀事物的反映，但又不止于形象，不止是客觀事物的反映，而是“惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物”。許多研究者都已意識到意境與典型的區別，反映了中西詩學精神的根本差異，並對兩者進行了詳細的比較研究。然而人們尚未注意到，在已經揭示的意境與典型的各種區別之下，還有一個更爲原始，因而也更爲本質的區別，這就是，意境是奠基于本體論基礎上的非知識性概念，因而它具有虛實相生的本質特徵，模糊而不可量化，可意會而難以言傳；而典型，包括與典型相對應的藝術形象，則是奠基于知識論基礎上的知識性概念，其内涵清晰，外延明確，可以進行精確描述。意境所標明的是“性靈所鍾”的人體悟自然，暢神而游的一種境界，一種靈魂寄寓的境界，是參道之後“心生而言立，言立而文明”的動態過程，一種道的虛實相生的生成；而典型、形象所標明的則是某種現實生活的事實，是

對客觀生活的一種反映。以典型、形象爲中心的藝術是“鏡子”，它以自身的原則反映現實；以意境爲中心的藝術是通道，它把人們引向超越的境界。

與本體論的虚實相生相比，作爲藝術構成論的虚實相生又有了更爲具體而微的含義，它以“有無互立”爲背景，但主要不是對有與無的言説，而是對空靈與充實、不在場與在場、假與真、情與景等關係的表述。正如典型必須處理好個性與共性、現象與本質、人物與環境等關係，必須使它們很好地“統一”一樣，意境則必須處理好空靈與充實、不在場與在場、假與真、情與景、形與神等關係，使其自然地相生互立。意境與典型是闡述藝術規律的兩套不同的詩學話語，它們分别建立在中西方各自的藝術創作和審美的實踐基礎上，具有各自不同的智慧背景和言説方式，但是這兩套話語之間還是有很多“可通約”處。比如亞里士多德在《詩學》中關于“詩比歷史更真實”的著名論述，按中國詩學的話語來説，他論述的就是假與真的相生互立關係。“詩人的職責不在描述已經發生的事，而在描述可能發生的事，即按照可然律或必然律是可能的事。……因此詩比起歷史來，是更哲學的、更嚴肅的，因爲詩人所説的多半帶有普徧性。”歷史學家如果講的都是已然的現象、僵死的事實，那麽他説的雖然有事實之真，卻由于喪失了與普徧性、與道、與必然的聯繫，雖真也假了。因爲真從來就不是僵死凝固的東西，而一種生成着的東西。真正的詩總是以一定的“虚幻”切入普徧與必然、切入對道的體悟，因此就更爲真實了。這就叫由虚生實，這個實，就是内在的真實。但是，從虚實相生論出發，我們還有必要對亞里士多德作一點補充：反過來説，歷史也未必就一定比詩更少真實，因而也未必比

詩更少“哲學和嚴肅”性。虛與實，真與假總是相互促進，相互轉化的，當歷史學家知道僵死材料的虛假性的時候，他就已經揭示真正的歷史之真了。揭示這種歷史之真，也就是揭示“普徧性”，也就是同樣“哲學的和嚴肅的”了。

此外，康德“審美意象”論，席勒“活的形象”的論，黑格爾“理念的感性顯現”論，其所說出的真理成分，也可以用虛實相生的話語來進行言說。所謂理念，在藝術中實際上是一種内在的“神”，所謂形象、所謂感性，也就是具體的“形”，而“生氣灌注”、“活”、“表現靈魂的眼睛”是“形”與“神”、“情”與“景”虛實相生的動態過程中表現出來的生動氣韻。所謂審美意象和活的形象的形成過程，理念的感性顯現過程，也就是虛實相生的過程。

正如一些研究者所指出的那樣，海德格爾後期思想發生了一個“本體論的轉向”。他的《存在與時間》從此在出發來追問存在的做法，畢竟是一種迫不得已的權宜之計。實際上在此在中立論是不很可靠的，因爲它預先就排除了“他在”，一切在者都是通過我在來加以揭示和闡釋的。海德格爾後期的轉向，就是從對此在的現象學闡釋轉向直接思入存在的真理。(參見張志揚《門，一個不得其門而入者的記録》第135頁，上海人民出版社1992年）這樣，海德格爾的着眼點就不再是“上手狀態”，而是人的詩意的栖居了。這一轉向使海德格爾最大限度地接近了東方思想，接近了以虛實相生的思維模式來打量世界，思考人生和藝術。後期的海德格爾相信：存在是不需要通過此在的存在來顯明，相反，此在不過是傾聽存在的召喚，存在是自己站出來的，存在本身就意味着發生性，就意味着從無到有的生成，海德格爾

所說的存在的敞亮與遮蔽，也可以說就是一種虛實相生、有無互立的道的運動。海德格爾把藝術視爲存在的敞亮，或對存在的聆聽和言說，實際上也就等于道的顯示，對道的聆聽和言說。海德格爾指出，物在器具的使用中顯現和消逝着，但它卻在藝術中還原着，藝術既是一個世界的建立、敞開，同時又是世界對大地的守護。存在之敞亮或世界的建立就是真理，真理在藝術中發生着。在這晦澀的話語中，海德格爾到底要講述什麼？他要講述的，就是習慣于形而上學思維的人所難以明白的虛實相生現象。請看海德格爾自己的例證分析：

一座建築，一座希臘神廟，並不再現什麽。它衹是矗立在石壁深谷之中。這座建築藏匿着神的形象，並在此隱匿中讓神通過敞開的門廊而進入神聖的境域。通過神廟，神便出場了。神的這種出場，本身就是作為神聖之域的那種境域的伸展與定界。然而，此神廟與它的境域並沒有消失到不確定之中。正是此神廟最先將各種途徑與關係協調統一在自己周圍，其中，生與死，禍與福，榮與辱，韌與衰都獲得了人的命運的形式。……矗立那兒的這座建築座落在巖石上。這件作品此一座落，便從巖石中把巖石之粗糙而又富于天然支承性的神秘揭示出來了。矗立在那兒的神廟面對肆虐在上空的風暴巍然不動，並由此而首次使風暴在其狂暴中顯身。巖石光彩閃爍，儘管它本身衹是憑陽光而放光，但它仍首次使白晝出現，使寬廣的天空出現，使夜晚出現。巍然屹立的神廟使不可見的空間成為可見的。……在此涌現出來的萬物中，大地是作為隱匿者而出場的。”（海德格爾《藝術作品的本源》，《海德格爾詩學文集》第 36—37 頁，華中師範大學出版社

1992 年)

這裏，簡直就像是以虛實相生理論對神廟藝術作出的最精彩解說。此外，他關于梵高的《農鞋》，關于邁耶爾的詩《羅馬的噴泉》等作品的闡釋，關于里爾克、荷爾德林詩作的闡釋，到處都閃耀着虛實相生的智慧。總之，無論是海德格爾關于敞亮與遮蔽的理論言說，還是他爲此言說而作的具體例子的描述，都滲透了一種虛實相生的精神。

如果說，海德格爾關于藝術本源的理論與中國虛實相生理論有一種神似的話，那麽波蘭文學理論家羅曼·英加登的藝術“空白”理論而與虛實相生論有一種形似。英加登認爲，文學作品不過是作家精心設計的一種圖式結構，作品的內容是有待讀者完成的，它本身有着衆多的“空白”點，等待讀者去使之“具體化”。由于讀者填補空白的具體化過程是一種個人的再創造過程，所以其填補的內容也就必然會有個性差異，但無論如何，所有的閱讀都是受作品的圖式結構制約的，因而也就有其統一性、一致性。“圖式結構”是一種“實”，其中作爲“未定點”的空白則是“虛”，閱讀活動就是一個由實揭示出虛，再經讀者的創造性理解而化虛爲實的過程。但英加登的這種“空白”理論與虛實相生論的相似之處也就到此爲止了，聯繫到兩種理論的智慧背景和言說方式，可以說它們在深層次上的不同處，遠遠多于它們的相同處。英加登的思想層面仍然停留在知識論上，其着眼點是作品解釋的精確性問題。他所說的空白點是一種未定之實，是從屬于實的，是實與實之間留下的空洞或空間；而中國藝術中所謂的“空白”則本身就有本體的地位，是人們可以寄寓精神、暢游靈魂的

空靈，它不需要人用想象去把它填實，因爲中國的藝術與其說是一種傳達和解釋的活動，不如說是構建一種境界的活動。在英加登的“圖式結構”中，實即是實，虛即是虛，且虛的價值最終還需在轉化爲實的過程中實現；在中國的藝術意境中，實可以爲虛，虛可以爲實，虛實之間是一種不間斷的流傳運動。清代范璣說過，“人知無筆墨處爲虛，不知實處亦不離虛。即如筆者着于紙有虛有實，筆如靈活，而況于境乎？更不知無筆墨處是實。蓋筆雖未到其意已到也。甌香所謂虛處實而通體皆靈。至雲烟遮處謂之空白，極要體會其浮空流行之氣，散漫以騰，遠視成一白片，雖藉虛以見實。此浮空流行之氣，用以助山林深淺參錯之致耳。”（《過雲廬畫論》，《中國畫論類編》）中國藝術追求空白不是爲了讓人去把它填實，而是爲了構成靈氣往來的廣闊世界，所以是無畫處皆成妙境，不着一字盡得風流。英加登求“空”的最終目的是求“實”，而中國藝術求“空”的最終目的則是求“靈”，追求藝術的意境，追求藝術的空靈化。兩種“空白”論，形相似而神相異，這是研究者不能不用心對待的。

3. 作爲藝術技巧論的虛實相生

爲了藝術實踐中貫徹虛實相生的宇宙觀和藝術觀，中國的文學藝術家們積累了非常豐富的經驗，形成了虛實相生的藝術技巧，並得到了理論的總結。僅以文學創作而論，虛實相生的技巧主要有“採奇于象外”、“化景物爲情思”、“意内言外”、“妙在含糊”、“兼真幻之長”、“烘雲託月”等。

“採奇于象外”語出皎然《詩議》。“採奇于象外”的技巧，近似司空圖所說的“超以象外，得其環中”。從虛實相生的要求出發，作家詩人不僅要寫出一定的“象”，更要營造一家的

"境"，就境與象二者來看，境爲虚，象爲實，境是在意象之外生成的一片虚空，所以劉禹錫説"境生于象外"（《董氏武陵集記》），如果能够通過一定的象營造出象外之境來，就能做到虚實相生。因此"採奇于象外"就成了"狀飛動之趣，寫真奥之思"的重要手段了。西方有的詩人非常重視中國傳統詩歌中的意象運用，國内有的研究者喜歡把中國詩歌的意象與西方的意象派作簡單比較。殊不知西方意象派文學和意象批評所説的意象與中國詩學所説的意象又是兩個"名相似而實不相如的"概念。其相如者，同是有心理學基礎的主客觀統一的具體形象；其實不相如者，西方現代詩學的意象是在語言的"横嚮組合"與"縱嚮聚合"兩軸發揮着符號功能的符號，是一種特殊的"能指"，而中國詩學中的意象的主要功能則是要營造一種意外之境。兩者的藝術功能大不一樣，而這種不一樣又導源于其藝術觀念上的大異其趣。

"化景物爲情思"語出範晞文《對床夜語》卷二引《四虚序》："不以虚爲虚而以實爲虚，化景物爲情思，從首至尾，自然如行雲流水，此其難也。"這種手法在中國傳統文學創作中大量運用，不僅用在抒情性作品中，也用在叙事作品的抒情性段落中。謝榛説情與景"孤不自成，兩不相背"；王夫之講"情景名爲二，而實不可離。神于詩者，妙合無限。巧者則有情中景，景中情"，都是"化景物爲情思"的理論根據。所以，"化景物爲情思"，實際上應該包括兩方面的内容，即化景爲情和化情爲景。我們不能片面地理解，以爲它衹是從實到虚，由景生情的方法，實際上它也暗含了從虚到實，由情成景的方法。《西厢記·長亭送别》："碧雲天，黄花地，西風緊，北雁南飛，曉來誰染霜林醉？

總是離人泪。”其中的景，顯然就是由情化生的。“化景物爲情思”的手法在西方文學創作中也大量採用，並且受到理論家的重視。别林斯基就是過：“純抒情的作品看起來像一幅畫，而實際上主要之點卻不在這幅畫，而在這幅畫在我們心中所引起的感情。”其實，别林斯基所説的，就是情景相生的現象。

“意内言外”語出《説文》解“詞”這一條目：“意内而言外也。”徐鍇《通論》又有“音内而言外”之説。清人劉熙載據此推論説，詩詞的本性就應該是“言有盡而意無窮”。其實，前人已有“旨冥句中”和“不着一字盡得風流，語不涉難，已不堪憂”之説，又有“寫難狀之景見于目前，含不盡之意見于言外”的主張，都與“意内言外”是一致的，而在表達上卻更爲明白。此處取“意内言外”，是因爲其簡煉。中國詩學追求“味外之旨”、“韻外之致”、“意内言外”的技巧是可以收到明顯效果的。

“兼真幻之長”，語出明代張無咎《北宋三遂平妖傳序》，他在其中提出，好的小説應該“備人鬼之長，兼真幻之長”。在他看來，“《西游》幻極矣，所以不逮《水滸》者，人鬼之分也。鬼而不人第可資齒牙，不可動肝肺。《三國志》，以矣，描寫亦工，所以不足者幻耳”。這裏撇開具體的作品評價不談，單就主張的“兼真幻之長”這一手法而言，的確反映了中國叙事文學的虛實相生傾向。湯顯祖説“情之至者，生者可以死，死者可以生”，幔亭過客説“極幻之事乃極真之事”，都是“兼真幻之長”創作手法的不同表述。如前所述，在漢語中，虛實二字本來就有假和真這一層意思。但是，“兼真幻之長”又與西方浪漫主義手法不盡同，浪漫主義的馳騁想象是爲其理想的表現服務的，而中國的“兼真幻之長”則既用于表現理想，也用于反映現實；前者如湯

顯祖《牡丹亭》，後者如曹雪芹《紅樓夢》。

用“烘雲託月”來概括一種虛實相生的文學手法，始于清代的金聖嘆（見前第四章，第一節)。“烘雲託月”也就是現在一般所謂的“側面描寫”，所以我們把他所說的“獅子滚綉球”也歸入其中。側面描寫也就是一種虛實相生手法的運用，或者是虛寫此而實寫彼，看起來是烘雲，實際上是爲了渲染皎潔的月色；或者以虛代實，月亮難畫，就轉而描繪月光，月光難畫，就轉而烘之以雲，達到比實寫更好的藝術效果。中國古詩《陌上桑》寫美女羅敷，前面“頭上倭墮髻，耳中明月珠，湘綺爲下裙，紫綺爲上襦”等句，衹是實寫，所以未見生動，因爲實寫難繪美人韻味。接下來不寫羅敷了，轉而寫人們看見羅敷時的反應：“行者見羅敷，下擔捋髭須。少年見羅敷，脱帽著巾頭。耕者忘其犁，鋤者忘其鋤。來歸相怨怒，但坐觀羅敷。”這裏採用的是虛寫羅敷的手法，寫的是觀衆，表現的卻是羅敷的美麗，這就是虛此而實寫彼。

至于以虛代實，又可分爲兩種，一是化實爲虛，“虛和取韻”（董其昌語)，不寫具體形象而寫其韻；二是化美爲媚，把静態轉化爲動態來叙説。前者如戴望舒《雨巷》：“在雨巷，我遇見一位丁香花一樣的姑娘。”丁香花一樣的姑娘究竟是怎樣的呢？從具體形象來看，這個比喻是越比越讓人糊塗，但是，姑娘的韻味卻出來了，而且比實寫其形象更爲生動感人。後者如《詩經·衛風·碩人》：“巧笑倩兮，美目盼兮。”比起這兩句前面的“手如柔荑，膚如凝脂”等句子來，“巧笑”、“美目”、“倩”、“盼”等用語，都虛而不實，没有人知道怎樣一種笑纔是“巧笑”，也没有人知道“倩”是怎樣一種形狀，但它們卻起到了化静爲動的作用，碩

人的美麗反而顯得生動具體了。德國 18 世紀美學家萊辛在《拉奧孔》中也談到過詩要化美爲媚，畫要以静示動，他這種詩畫之間動與静的差異，在中國人看來，也就是虛實相生在詩與畫中的不同表現。

化實爲虛，虛和取韻與化美爲媚兩種手法，在中國藝術中都有精彩的運用。以《紅樓夢》爲例，《紅樓夢》中的黛玉是很美的，但小説對黛玉的美貌卻着墨不多，幾乎没有怎麽寫她長得如何，但人們爲什麽卻覺得她非常美呢？這也是烘雲託月的結果。首先，小説寫了襲人、晴雯等人的美，並暗示説，在她們最動人處，都有"黛玉之色"，"眉眼有點像黛玉"，但她們又遠遠不及黛玉，相比之下，黛玉顯得像"神仙似的姐姐"，這就是對黛玉之美的"虛寫"，看來没有寫，實際上已經寫了，表面上是在寫襲人晴雯之美，實際上卻是寫的黛玉之美。其次，小説寫黛玉之美又並不寫其美貌之實，而是寫其美韻之虛，並不説她口鼻怎樣，皮膚怎樣，而是以虛代實，不寫她具體的長相，而寫她有"一彎似蹙非蹙的籠烟眉"。黛玉之美，就在這虛的手法中産生出來了。

第四節　虛實相生與當代詩學研究

關于當代詩學的語言學轉向，人們已經談得很多了，但這一轉向的深刻意蕴缺乏什麽？或者説，轉向的内在必然性何在？它的最終指向是什麽？對此，現在還缺乏認真的思考。我認爲，這一轉向的意蕴在于，在這個意義普徧失落的時代，學術界對意義的重視。這一轉向與存在主義、結構主義、闡釋學、現象學等思

潮一樣，看起來差異紛呈，而暗中卻有一個共同的指向：追尋失落的“意義”。存在主義是在上帝這個意義的最終源泉喪失之後追問人的意義，結構主義力圖在文本結構之內將飄忽不定的意義固定下來，闡釋學、現象學則又從文本的意義追問到“存在”的意義、“意義”的意義。意義問題是當代詩學的中心課題和最終指向，正如它是當代哲學的中心課題和最終指向一樣。

人不能失去意義而生存。但人的終極價值和最高意義在本質上卻是無法言說的，因爲人的生存背景是虛無，所以最終的價值和最高意義就是無。人的價值，生命的意義都不是預先給定的，而是人以自己的存在將其帶出的。帶出意義的具體方式，就是符號、儀式，其中藝術就是帶出意義的最有力的一種符號和儀式。

在這一意義上講，藝術就是對不可言說的意義的言說，是使不在場的意義到場的一種手段。當代詩學的一大任務就是要研究這一由虛到實的意義到場是如何可能的，並且是如何進行的。人有各種不同的言說，但衹能使意義到場的言說是詩意的言說。文學語言的價值並不在于它有什麽指稱功能，也不在于它有什麽自指功能，而在于它建構了一種靈性的境界，創造了或者帶來了某種意義。如果有人認爲李白《早發白帝城》的文學價值就在于它講述了李白趕了一次快船，或它的語詞有自身的價值，那他根本就没有領悟這首詩的意蘊所在；如果有人認爲《紅樓夢》的價值就在他講了一個情節完美、引人入勝的故事，或者認爲它的語言有比一般小説更多更好的自指功能，那也是天大的笑話。有了《早發白帝城》的那種興致勃發的輕快感，詩中變幻的意象和詩句的輕快調子纔會有所謂美感；有了《紅樓夢》對人生意義的思考，對各種世俗價值似真卻幻的批判，有了“太虛幻境”與“大

觀園”的真幻意識對照，這個“溫柔富貴之鄉”的女兒國的故事纔格外攝入人心魄，也纔有紅學研究者面對的“説不盡的《紅樓夢》”。

在中國傳統文化中，中堂挂一横幅，那龍飛鳳舞、逸筆草草的書法也許誰也認不出寫的什麽，但它給在這個房中生活的人，給這房中的生活帶來了某種意義；自然風景，本來與人無關，但巖石上的字，小橋前的對聯卻使它富于意義，由自然成爲真正的風景。文學藝術就是這樣使我們感受意義，思索意義，從而使意義降臨于世界的。尼采説，全靠由于有了藝術，人纔不至于自殺；邱吉爾説，他退休以後，僅僅有了繪畫，他的生活纔是可以忍受的。從虚實相生的觀點看，文學藝術就是人們向虚無中索取意義的手段，是把意義帶給人間的手段。研究這種虚實相生，揭示不同的體裁、不同的作家、不同的作品使意義到場的不同方式，是時代賦予詩學的一種重大而迫切的課題。

藝術當然也有其技巧性的東西需要研究，它不一定同人生的“意義”有關，但卻必定同符號化表達的“意旨”有關。在這方面，虚實相生的思維也可以給我們非常豐富的啓發。符號的能指與所指的關係，實際上就是在場者與不在場者的關係，如果我們不明白這種關係，就會像西方一些學者一樣，不是將能指與所指的聯繫固定化，企圖尋找固定的語義，就是走向不承認藝術符號有能指和所指聯繫，認爲它是自指，就必然走向解構主義否定一切意義的極端。從虚實相生的觀點看，能指與所指是有聯繫的，但這種聯繫不是一成不變的僵死聯繫，而是一種虚實相生的“互立”關係。能指是固定的，是實。而所指則是不固定的，它要隨語境和接受者的變化而變化，它到底是什麽，我們不知道，因爲

祇是從衆多的語義的可能性，它是虛。一旦語境和接受者確定下來，語義的可能性就轉變爲實現性，虛就到場而成爲確定的意義，成爲實。藝術符號的這種虛實相生特徵，是藝術能够將意義帶出場的原因所在。

當代符號學所說的"横向組合"與"縱向聚合"關係，實際上已經涉及到符號的虛實相生關係。一個表達之所以能"實"，就是因爲它具有横向組合的關係，即相對固定、明確的邏輯關係，在横向組合上，表達纔成爲嚴格意義的言説；而它之所以能"虛"，就是因爲它具有縱向聚合的關係，即聯想、想象所廣泛收攝的不確定語義，在縱向組合上，表達不是語言學概念的言説，而祇能發揮表現的功能。横軸上的實化語義帶動了縱軸上虛化語義的生成，同時縱軸上的虛化語義又豐富和補充着横軸上的實化語義。科學的語言由于其表達内容是知識性的，所以要求强調横嚮的邏輯意義，消除或減少縱向的虛化意義，以充分體現知識内容的明確和清晰。而藝術表達由于主要功能不是知識性的言説，所以要求强調縱向的聯想意義，其邏輯意義是爲其聯想意義服務的，强化兩軸間的虛實相生效應，以保證那不可言説的意義的出場。

虛實相生觀念是中國的古老智慧的一大結晶，如何將其運用于當代詩學研究，是一個尚待開發的課題，這裏提到的祇是諸多課題中的一個可能的方向。但祇是這個方向所展現的廣闊學術前景，就已經需要我輩作出經年的努力纔可能達到了。

第三章　兩個實際批評的例子：《紅樓夢》與《生命中不能承受之輕》

理論總是需要實踐來加以驗證的，一種文學理論的有效性，必須通過實際的批評實踐來加以說明。而且，正如中國文化的現代化轉型既是一個觀念的操作，更是一種現實的革命實踐一樣，中國傳統詩學的現代化轉型也並不是一個單純的邏輯推理的過程，它更是一個實際批評的實踐過程。中國虛實相生的詩學理論是否具有現代的生命力？能否對現代人的生命現象和藝術現象作出有力的解說？這種古老的詩學智慧到底應該怎樣來建構自己的現代形態？這些問題的解决，都不是單純的邏輯推理所能完成的，都有賴于實際的批評實踐。在本章中，我們將從虛實相生的觀點出發，對曹雪芹的《紅樓夢》和米蘭·昆德拉的《生命中不能承受之輕》進行解讀，以檢驗虛實相生理論的有效性。同時我們將立足于一個現代中國人的生命存在和生命感受，通過對一部中國的古代的作品和一部西方的現代的作品的虛實相生的解讀，來深化和促進虛實相生理論的現代轉型。

第一節　《紅樓夢》：人生的幻與眞

人們一般都稱《紅樓夢》爲偉大的現實主義作品，這不過表明《紅樓夢》這部中國古典名作與西方現實主義文學在“求真”的精神上有某種程度的類似。但《紅樓夢》的“求真”與西方現

實主義的求真顯然具有不同的內涵。現實主義的“真”就是“寫實”，即按照生活的本來樣式描寫生活，用艾布拉姆斯《鏡與燈》的比喻，現實主義發揮的是鏡子的功能。《紅樓夢》當然有大量的寫實，但與現實主義不同的是，《紅樓夢》的寫實總是與“用虛”聯繫在一起的。不僅“紅樓夢”這一標題在提示人們書所述是一場夢幻，“石頭記”的稱呼在向人們暗示這一切都是來自“太虛幻境”“無稽崖”下的荒唐言，而且書中關于紅樓內外的“現實”描寫，包括對大觀園中的男女主人公的性格刻畫，對他們的悲歡，他們的命運的敘述，如果離開了關于“太虛幻境”這一虛無縹緲的大背景，離開了“空空道人”、“警幻仙姑”這條虛綫的敘述，其意義建構就無法完成，《紅樓夢》就不再成其爲《紅樓夢》了。而且這裏的“用虛”又絶不是所謂的“浪漫主義”，不是與反映現實之“鏡”相對的表現作家心靈之“燈”，因爲它並不是作家心靈的自我表現。在《紅樓夢》中，所寫之實固然是一種真，而所寫之虛同樣也是一種真，而且是一種使寫實之真成其爲真的更爲深刻的真。在《紅樓夢》這部偉大的小説中，虛實相生而歸于虛，纔是全部的真實所在。所以，不論人們把它作爲現實主義作品解讀，還是作爲現實主義描寫中包含了浪漫主義成分的“兩結合”作品解讀，都難免削足適履而難以接近《紅樓夢》的精神核心。在這樣的解讀中，衹有讀者自己的聲音在自言自語，《紅樓夢》卻仍然在沉默中。

那麼，我們應該怎樣面對《紅樓夢》本身，讓它開口回答我們的叩問呢？我們已知虛實相生具有本體論、藝術構成論和藝術技巧論這逐次派生的三個層面上的意義，但對《紅樓夢》的分析，我們卻不能按這一順序來進行，因爲在這裏我們首先遇到的

不是抽象的本體論觀念，而是具體生動的藝術描寫。通過這種描寫，我們纔進入了《紅樓夢》的藝術世界，通過對這一世界的觀照領悟，我們纔能追遡到使這一藝術成立的本體論基礎。因此，我們的分析將是對虛實相生邏輯意義的倒轉使用，是從技巧論、構成論到本體論的由低到高、由具體到抽象的邏輯回遡。

1. 技巧論：一虛一實兩條綫

《紅樓夢》一開頭就給我們講了一個關于石頭的故事。這石頭在“大荒山無稽崖”的“青埂峰”下，是女媧氏當年爲補天煉出來的靈石。女媧一共煉了三萬六千五百零一塊，用了三萬六千五百塊，衹剩了一塊未用，便棄在青埂峰下。“誰知此石自經鍛煉之後，靈性已通，因見衆石俱得補天，自己無材不甚入選，遂自怨自嘆，日夜悲號慚愧。”後經一僧一道的點化，將它變成一塊“鮮明瑩潔的美玉，且又縮成扇墜大小的可佩可拿”，刻字之後，把它携入紅塵，經歷了一段“離合悲歡炎凉世態的故事”。而這故事，又經這一僧一道的聯絡，與“西方靈河岸上三生石畔”一株“絳珠草”和赤瑕宫的“神瑛侍者”發生了關係。因絳珠草受神瑛侍者甘露灌溉之恩，無以爲報，願到人世把“一生所有的眼泪還他”。這一僧一道到“警幻仙子”宫中，把美玉交給仙子，讓仙子使美玉隨“一干風流孽鬼下世”償泪還命……

這種幻化的描寫構成了整部小説的引子，也是小説中一切寫實内容，即人們所謂的“現實主義”内容的基礎。而且，小説中這些虛幻故事的叙述還始終伴隨着、推動着書中的寫實故事的展開，形成了相互對應、相互交織的一虛一實兩條綫索。

小説的第一回曾藉“石頭”之口，聲明全書的内容俱爲寫實：“……至若離合悲歡、興衰際遇，則追踪躡跡，不敢稍加穿

鑿，徒爲供人之目而反失其真傳者。”這也成了《紅樓夢》現實主義傾向的一個鐵證。人們似乎忘了，這段“現實主義”宣言卻正是以虛幻的手法來完成的，在尚實的主張後面，已先行有了一個虛化的背景了。而且，小說這段不敢失真的宣言，卻正是在告訴了讀者不可當真之後纔發表的。小說第一回是這樣開頭的：

“此開卷第一回也。作者自云：因曾歷過一番夢幻之後，故將真事隱去，而藉‘通靈’之說，撰此《石頭記》一書也。故曰‘甄士隱’云云……”

接着作者又慎重聲明：“此回中凡用‘夢’用‘幻’等字，是提醒閱者眼目，亦是此書立意本旨。”

現實主義論者可能要把作者的這段聲明看成是無意義的游戲之筆，或是爲避文禍而使用的小說技巧，總之是不可當真的，因爲在“不敢失真”和“不必當真”這相互矛盾的兩句話中，必有一假。但我卻認爲，從《紅樓夢》全書亦真亦幻的風格和虛實對應的叙事綫索來看，這兩句看似互相矛盾的話，卻共同構成了曹雪芹藝術構思的基本特色。

《紅樓夢》寫了寶玉、黛玉的愛情故事，也寫了大觀園内外的種種離合悲歡、興衰際遇，這就是關于這部書“愛情主題說”，“封建王朝没落史說”等不同解說的根據，這些不同解說有一個基本的共同處，就是認其實而不認其虛，祇抓住寫實的這條叙事綫索，即發生在“花柳繁華之地，温柔富貴之鄉”這一現實人間環境中的種種故事，至于發生在“太虛幻境”的那些事，解說者們則有意無意地忽略過去，或把它當成小說作者的思想局限、没有意義的游戲之筆，而不太願意正視它是小說意義的重要的、不可缺少的組成部分這一事實。如果祇有紅樓而没有太虛幻境，祇

有寶玉的故事而没有石頭的故事和神瑛侍者的故事，衹有黛玉的故事而没有絳珠仙草的故事，再把寶玉夢遊太虚、風月寶鑒、可卿託夢，甚至甄士隱夢幻識通靈等非寫實性情節統統删去，我想《紅樓夢》一定會更加“現實主義”，但我們卻再也不會有像現在這樣一部令人魂牽夢繞的《紅樓夢》了。

王蒙先生在讀到《紅樓夢》裏的神瑛侍者與絳珠草的故事時，特别提出來這個幻化故事“是這樣優美，這樣纏綿，這樣至情，這樣哀婉，與小説内容相比又是這樣貼切，真是千古絶唱了”！“作爲裝點也罷，有這樣的裝點和没有這樣的裝點是不同的，有這樣的幻化與没有這樣的幻化是不同的。《紅樓夢》的寫實像鐵一樣沉重，金一樣珍貴，而《紅樓夢》裏裝點穿插的這些幻化故事，用獨特形色的烟霞襯託打扮起我們的鐵與金來。”（王蒙《紅樓夢啓示録》第 7—8 頁，北京三聯書店 1991 年）

王蒙先生以作家特有的敏感意識到了《紅樓夢》中那些看似荒誕不經，與西方現實主義不相容的幻化故事的不朽價值。無獨有偶，作家宗璞也説她“曾把幻境部分挑出來讀，覺得特别有趣”(宗璞《無盡意趣在“石頭”》，見上書代序)。這又從另一個側面説明，離開了幻化的非寫實内容，《紅樓夢》中實化的寫實内容將失去其根據，而《紅樓夢》全書也將意趣全無。我非常贊成王蒙先生關于“千古絶唱”的判斷，但不同意他把幻化故事劃在小説内容之外與“小説内容”相比較的説法，因爲這樣容易讓人覺得彷佛小説中的幻化故事不是小説内容，而衹有寫實部分纔是小説内容似的。我也極其認同王蒙先生“鐵與金”和“烟霞”的比喻，因爲這一比喻生動地道出了《紅樓夢》虚實相生的審美效果，但需要補充的是，我絶不認爲幻化故事衹是寫實部分的一

種“裝點”，因爲不論從小説作者的立意還是從小説的整體結構來看，幻化故事都是小説的有機組成部分。

2. 構成論：闊大空靈的境界

太虚紅樓，天上人間，若有若無，亦真亦幻，構成了《紅樓夢》闊大空靈的境界。這是一個“惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物”的境界。儘管其中有現實之“象”，也有現實之“物”，但我們卻很難説這個境界是對現實生活的現實主義“反映”。以作品對世界的關係來説，《紅樓夢》即使有艾布拉姆斯所説的“鏡子”作用，但它也衹是一面“風月寶鑒”式的鏡子，在虚虚實實的影像中，現實衹留下些許變形的影子而已。即使我們發現了某些反映現實的影像，這些現實影像的意義也不是自足的，它們總是需要那些超越現實的東西來加以説明。

“説到辛酸處，荒唐愈可悲，由來同一夢，休笑世人痴!”衹知以實爲實而不知實即是虚，人生如夢，衹知以虚爲虚而不知虚即是實，夢即是真，這正是世人的痴迷所在。而正是迷悟互見，虚實相生的描寫，構成了《紅樓夢》“境生象外”的奇特景觀和永恒魅力。虚實相生論有一個基本觀點，極幻之事乃極真之事。如果硬要膠柱鼓瑟，以寫内容爲真，爲作品的本體，而以幻化内容爲假，爲作品的裝點，那就會從根本上破壞《紅樓夢》這種“境生象外”奇特景觀。《紅樓夢》作者通過太虚幻境的對聯，一再提醒讀者“假作真時真也假，無爲有處有還無”，怕的就是讀者衹知以虚爲虚，以實爲實，以荒唐爲荒唐，而真地不能解悟其中之味了。

令人感興趣的是，《紅樓夢》的作者是怎樣營造出這一闊大空靈的超越境界的？

任何藝術境界，一定是對現實的某種超越，因爲無論怎樣的寫實家，在營造境界時，都必須對現實作“遺其關係限制之處”的處理。但是，以《紅樓夢》這樣具有高度寫實性的巨著，竟能營造出如此壯闊又如此空靈的境界來，仍然讓人嘆爲觀止。在描寫的似真性方面，《紅樓夢》的確可以算得上無與倫比。其人物的音容笑貌、神態舉止、穿着服飾，無不鮮明可覩，其器皿飲食、園林房舍，無不清晰可觸。其情節發展大起大落而又絲絲入扣，耐得住推敲……在這些方面，的確可以算得“精確細膩地描寫現實”的典範，真實地再現“典型環境中的典型人物”的典範。通觀中外文學史，能够具有如此鮮明的“現實主義”特色而又如此超越于現實的作品，實爲少見。不僅正統的現實主義作家，如巴爾扎克、託爾斯泰相比而言是實而不虚，準確細膩相類而没有這樣的空靈，就是在“魔幻現實主義”，甚至是“浪漫主義”作家那裏，我們也看不到如此開闊空靈的藝術境界。其原因很簡單，要寫實就必須尊重現實生活的本來樣式，要超越就必須拋棄現實的關係限制。那麼，《紅樓夢》的寫實中實現的超越是如何完成的呢?

單從藝術描寫看,《紅樓夢》是通過空間的無限化和時間的模糊化來完成這一超越的。在細節描寫上，小説充分保留了現實生活的種種關係和限制，從而實現了具有高度似真性的描寫；與此同時，它卻突破了人們習見的“現實生活”的最根本的限制——時間和空間。

從空間上看，作者以夢幻的形式突破了現實空間，集中叙述大觀園這一有限空間中的故事，同時又不斷以大荒山、太虚幻境、離恨天的無限空間來突破其有限性，這樣虚實結合，以大觀

園中人物故事爲“象”，而以太虛幻境爲“境”，超越實象而獲得了無限的空靈。

從時間上看，時間本是人們理解故事發生、發展的一個基本範疇，人物性格的變化須有時間纔能得到具體的表現（如年齡、閱歷與思想感情的關係），所有恩怨是非，一切前因後果，都必須放在時間的鏈條上，纔能得到解釋。但《紅樓夢》的作者卻有意識地使小說的時間模糊化了。小說第一回就反復嚮讀者表明書中的人物故事“無朝代可考”，使小說從時代的鏈條中脱落出來。在故事的具體展開時，也多用“一日”、“是日”這類極爲模糊的説法來淡化時間概念。正如王蒙在《紅樓啓示録》中指出的那樣，《紅樓夢》中的時間界定，最明確的也衹有“明日是端午節”，“十一月三十日冬至”，“已是掌燈時分”這樣的說法，“全是看着清楚實際模糊的時間界定，這些說法沒有一個可資參照的確定指認，没有年代與年代之間的關係，最多衹有月、日與月日之間的關係”。王蒙說：“時間，哪怕是相對的時間的一個重要標志是人物的年齡，即使是具體的、擁有某個紀元標準的年代不可考，衹要知道人物的年齡變化也起碼可以知道書中諸事的時間距離、時間關係。但《紅樓夢》這樣寫到人物年齡的也絶無僅有。賈政痛打寶玉時王夫人說了一句：‘我如今已將 50 歲的人。’史太君臨死前說了一句：‘我到你們家已經 60 多年了。’仍然失之于簡，讓人鬧不清總的時間；而且，就是這樣籠統的交待也是鳳毛麟角。所以讀者乃至專門的紅學家，都要費相當的力氣去估算、去揣摸、去推斷人物年齡與各個事件的時間軌跡。”（《紅樓啓示録》第 297 頁）

對這種時間模糊化的做法，王蒙的解釋是：第一，不標明時

間是爲了突出“事體情理”，達到更大的普偏性和共同性。第二，有利于躲避文灾文網。第三，更利于隨意欣賞。“這些事件不僅是相連的一條綫，而且是散開的一個平面，你可以順着這條綫讀並時時回遡温習，你也可以任意穿行、逆行、跳越于這個平面、這個‘大觀園’之上……流連往返。”（同上第298、299頁）

王蒙的這三種解釋都有充分的合理性，而我卻特别對他的第一、三兩種解釋感興趣。關于“事體情理”的解釋，其依據是《紅樓夢》作者藉石頭之口所説的一段話。在小説第一回中，石頭在回答空空道人“無年代可考”的質疑時説：“若云無年代可考，今我師竟假藉漢唐等年紀添綴，又有何難？但我想，歷來野史，皆蹈一轍，莫如我這不藉此套者，反倒新奇别致，不過袛取其事體情理罷了，又何拘于朝代年紀哉！”可見，作者將時間模糊化，是爲了有意識地突破“寫實”的幻象，再次提醒讀者不要看重書中故事在事實上的“真”，而注意其中的“事體情理”。王蒙説“事體”指的是“生活，是社會和宇宙，是本體論”；“情理”指的是“人的概括分析與人的態度反應，是主體性的强調，是認識論”（同上第298頁）。我們除不知道這種解釋有何根據因而不敢苟同外，在以“事體情理”爲解釋《紅樓夢》模糊時間的首要理由這點上，我們與王蒙先生卻是一致的。時間概念的强調，歷來是加强作品“寫實”效果的重要手段，而時間概念的消失，則突出了作品的非寫實性。實而非實，增添了書中的“如實”描寫的虛無背景，進一步突出了《紅樓夢》所特有的虛實相生的藝術效果。至于欣賞上的隨意性，讀者可以不受制于綫性時間的限制，在散開的平面上任意穿行，這正是上述虛實相生藝術效果的一種表現。

除描寫時空的特殊處理外，《紅樓夢》大量詩詞歌賦楹聯的使用，在美化小說意境的同時，實際上也是不斷的虛實相生的吁請，它們提醒讀者不要停留在故事的“實”上面，而要由實入虛，深入到故事外面的“味”中去。《好了歌》，《好了歌注》，太虛幻境的對聯、歌曲，甚至大觀園中人們酬唱應和的詩詞歌曲謎語等，都是在運用傳統抒情文學“採奇象外”的方法，含不盡之意見于言外。

3. 本體論：色不異空看世界

那麼，使小說作者欲言又止，言而難言，最終還是擔心人們不解其中味的那個言外之意究竟是什麼呢？當我們這樣提問的時候，很容易把自己誤導到“概括主題思想”的道路上去，去冒言說難以言說甚至根本就不能言說者的危險。要解悟《紅樓夢》這樣一部小說的言外之意，實際上就是要從小說的荒唐言中解出其中之味，這是一個使意義出場、讓“道”現身的建構過程，而不是尋找一個作者故意隱藏在小說中的既存之物的過程，不是一個作者將現存之物編碼，我們以讀者身份來解碼的過程。所以，我們的工作絕不是對已成之物的歸納概括，而是對在小說中以其特有方式生成的意義的追踪。

《紅樓夢》描寫的那個世界並不是從來如此，不生不滅的永恒世界，而是一個生成着、因而也消亡着的世界。所謂《紅樓夢》的“世界”，當然首先就是賈寶玉所在的大觀園，即其大觀園中的是是非非、恩恩怨怨，然後是大觀園外的那個鬧嚷嚷的世界。這兩個世界構成了人們所謂的“現實世界”、大家司空見慣的“客觀世界”。不過，這一世界之所以有意義，卻不在于它本身，而在于《紅樓夢》如此這般的描寫，這種獨特的描寫使《紅

樓夢》中的世界具有了《紅樓夢》所特有的意義，因而這個世界絶不等同于一般的世界。這纔是《紅樓夢》既 同于生活，又不同于其他文學的根本原因。

這種使讀者不滿足于現實世界或其他文學世界的特殊之處在哪裏呢？從《紅樓夢》世界的生成我們可以看到，這個特殊之處就在于：儘管它被人們認定爲客觀的、現實的世界，然而它恰恰既不是客觀的，也不是現實的，而僅僅是一種虛幻，一場大夢。不僅大觀園中的榮華富貴與兒女情長是石頭的一場夢，就是大觀園外那整個變化萬千的世界也都不過是過眼烟雲，一個鬧嚷嚷你方唱罷我登場的夢幻，除了那一僧一道，現實世界中的所有人都身處夢中而不知爲夢，即所謂“由來同一夢”。

世界的這種虛幻性主要還不是作者説它虛幻，虛幻性也是在小説中生成着的東西，它與世界的生成相伴隨，並通過世界的生成顯露出來。這個世界不過是另一真實世界的夢境，這一生成來源上的虛無背景注定了這個世界的虛幻不實；其生成過程中興衰、榮辱的變遷，捉摸不定的得失，又處處顯示了這個世界的幻虛；最後，在“欠命的命已償，欠泪的泪已還”之後，那些剪不斷、理還亂的是是非非、恩恩怨怨又通通“事如春夢了無痕”，從這個最後歸宿來看，世界顯示了其虛幻不實的性質——“好一似食盡鳥投林，落了片白茫茫大地真干净”。

除了小説開頭已講明書中所有故事不過是作者的“一番夢幻”而外，第五回“遊幻境指迷十二釵，飲仙醪曲演紅樓夢”又預先顯示了《紅樓夢》中的重要人物和事件的發展趨向與最後結局。這不僅爲小説籠上一層神秘感和“命運悲劇”的色彩，而且使此後讀者眼中所有的人物追求、主觀奮鬥都更顯得徒勞無意

義，强化了小説中人物、事件的虚無背景。王蒙先生説得好："落了片白茫茫大地真干净"的前提下，在"最終是一場'空'的前提下來觀賞没有'干净'、没有'空'以前的'金陵十二釵'及其他各色人等的形形色'色'。……不論寫到了多麼熱鬧的事件與多麼美好的人物，讀者確知這不過是在寫一場必將破滅了的春夢。"（《紅樓啓示録》第 303 頁）這種纏繞着存在的虚無，這種始終與現實世界相伴隨的虚幻感，正是籠罩在人物頭上、讀者心中那種抹不去的悲凉。

儘管作者説"由來同一夢"，但那來無影去無踪的一僧一道卻似乎不在夢中，因爲他們並不局限于現實世界，他們能够醒眼看世界，並力圖唤醒夢幻中的人們走進真實。甄士隱就是這樣被他們救度而脱離虚幻的，最後寶玉也通過他們而回歸于真了。但是，既然這世界虚幻不真，那一僧一道又是從何處獲得了他們的真實性？是從那虚無縹緲的"太虚幻境"！與現實世界的虚幻相比，一般人眼中最爲虚幻的"太虚幻境"反倒顯得更爲真實。于是，在《紅樓夢》中，日常的虚實觀念發生了一個根本的倒轉：人們以爲是"實"的，反而成了"虚"；而人們以爲是"虚"的，卻恰恰是真正的實。太虚幻中的那副有名的對聯"假作真時真亦假，無爲有處有還無"，在小説中不斷以變化的形式出現，正是小説中發生的虚實結構倒轉的暗示。這種倒轉的虚實結構，是對人們觀念中的虚實結構的根本否定。這種否定産生了《紅樓夢》所特有的藝術衝擊力，因爲它徹底顛覆世人的意識結構和生存基礎，具有一種讓人産生一種迷幻，一種真假難辨的暈眩。

不過，這種虚與實的倒轉卻並不是一個簡單的否定。虚否定着實，色否定着空，但實恰恰又是由虚生成的，色恰恰又是空生

成的。在人間世界所發生的一切執迷不悟與虛妄，都可以在“太虛幻境”裏找到其合理的解釋。當初，石頭要求茫茫大士和渺渺真人帶他到富貴場、温柔鄉中享受幾年，大士和真人勸他説：“善哉！善哉！那紅塵中卻有些樂事，但不能永遠依恃；況又有‘美中不足，好事多魔’八個字緊相連屬，瞬息間則又樂極悲生，人非物换，究竟是到頭一夢，萬境歸空，倒不如不去的好。”這就向石頭指出了現實世界的虛幻不真，無奈這石頭已經執迷于幻，“凡心已熾，乃復苦求再四。二仙知不可强制，乃嘆道：‘此乃静極思動，無中生有之數也。既如此，我們便携你去享受享受……’”可見，正如“甚荒唐”的現實世界存在的根據並不在現實世界本身，而在那不荒唐的太虛世界一樣，現實世界中的“荒唐”，也不能完全歸因于現實世界，而應在那太境世界的“荒唐”中去找。那石頭的“凡心已熾”，和世人的“荒唐”不可理喻，都不過是太虛幻境中“静極思動，無中生有之數”所決定的。似實而虛的現世中“鬧嚷嚷你方唱罷我登場”，這一多米諾骨牌的倒塌，原來卻是始終似虛而實的太虛幻境的第一塊牌。現實世界是太虛幻境的合理延伸，一切虛妄都來源于太虛幻境；在此意義上，現實世界本身就是不荒唐的了，一切都實實在在，按既有的邏輯在發展，如果有什麽虛而不實的話，那祇是在太虛幻境的起點上。于是，小説中虛實的關係又再一次發生倒轉，世界的意義變得更爲複雜。在《紅樓夢》的“現實世界”中，“當寶玉和黛玉在一個晌午躺在同個床上説笑話逗趣的時候，這個中午是實在的、温煦的、帶着各種感人的色香味的和具體的，而作爲小説藝術，這個中午是永遠鮮活永遠不會消逝因而是永恒的。當衆女孩子聚集在怡紅院深夜飲酒作樂爲‘怡紅公子’慶壽的時候，這個

或指的‘猴年馬月’的夜晚給人的印象卻又是確指的，無可懷疑與無可更易的，這是一個千金難買、永不再現的，永遠生動的瞬間，這是永恒與瞬間的統一，這是藝術魅力的一個組成部分。這又是或指與確指的統一，同樣是藝術的生活的與超生活的魅力的一個組成部分。正像個體的無可逃避的衰老與死亡的‘結局’的預知未必會妨礙生的實在與珍貴——甚至于可以更反襯出生的種種形色與魅力——一樣；‘空’的無情鐵律其實也未必能全部掀到‘色’的美好與丑惡的動人；‘悲涼之霧’顯示着‘華林’的摇摇欲摧，卻也使‘華林’顯得更‘華’，更難能可憶；不管最後的大地怎樣‘白茫茫’地‘干净’，從賈寶玉到蔣玉菡，從林黛玉到‘鮑二家的’卻都已留下了不可磨滅的與永遠栩栩如生的形跡。”王蒙把這種現象叫做“空否定着色，色卻也否定着空”。(同上第 303 頁）的確，瞬間即永恒，刹那見千古，《紅樓夢》作者在通過實有顯示着世界的虚無的同時，又何嘗不是處處在通過虚無而顯示着實有的價值呢？所以這種虚與實的再次倒轉，絶不是對第一次虚實倒轉的簡單否定，而是對宇宙大化綿綿相續、虚實相生的一種演進。《紅樓夢》否定了世俗關于世界意義的認識但卻並不給定一個現存的意義，打倒了傳統的偶像但並不代之以新的偶像，它祇是向人們顯示虚與實的回環往復。“色不異空，空不異色；色即是空，空即是色。”在《紅樓夢》中，色與空、虚與實之間，相克而又相生，相生復又相克，世界就在這相克相生中生成着，人們就是這世界中建構着自己的生活，面對這流動的意義模式，静態的概念以及以静態概念爲工具的語言，又如何能够不言而難言，欲説還休呢？

第二節　昆德拉的"小說智慧"

捷克作家米蘭·昆德拉的《生命中不能承受之輕》是一部哲理小説。歐洲文化的背景和哲理小説的形式，僅是這兩點，就足以構成這部小説與中國的虛實相生論之間的巨大鴻溝。比起用西方的某種文學理論，尤其是昆德拉自己的美學觀念解讀《生命中不能承受之輕》來，虛實相生的解讀顯然要困難得多，但在文化對話的意義上，在跨越異質文化的比較詩學意義上，卻有意義得多。

到西方的文學作品中去找出一些"側面描寫"、"烘雲託月"的技巧和含蓄的手法，以證明西方也有"虛實相生"是非常容易的。但這種作法不過是"以西釋中"法的簡單反轉而已。變"以西釋中"爲"以中釋西"，表面上反其道而行，但以一方淹沒另一方，觀念淹沒對象，主體取代客體的實質卻完全一樣。所有的結論都已經邏輯地包含在前提中了，我們難道還能指望有什麽新的發現嗎？因此我們有必要再一次捨易求難，把解讀的重點放在藝術精神和文化精神上面。虛實相生對我們來説，並不是可以到處套用的現存結論，而是中國人觀察宇宙人生、理解文學藝術的一種文化立場和思維方法，它不是要肢解對象，消滅對象，而是要以自己的方式讓對象如其所是地顯示自身，這也是我們選擇這樣一部不以抒情、描寫見長的哲理小説爲解讀對象的理由之一。

1. 技巧論：在虛無的背景上

《生命中不能承受之輕》中的結構像西方的交響樂。衹要讀者一看開頭的目録，立刻會感到其結構上體現出的理性的森嚴秩

序：第一章“輕與重”，是第一主題的展示；第二章“靈與肉”第二題出現；第三章“誤解的詞”是一段華彩樂段；第四章“靈與肉”再現第二主題；第五章“輕與重”再現第一主題；第六章“偉大的進軍”像是第一、二兩個主題交相輝映的推進發展；第七章“卡列寧的微笑”作爲第一、二兩個主題的再現，作爲基本衝突的解決，在一段和諧、充滿光明的樂曲中結束全書。這衹是小說的目録給我們的印象。如果你願意細讀的話，你還會發現小說中有很多細節（如託馬斯在窗前的凝望，薩賓娜的圓頂禮帽）、很多詞語（如輕與重、媚俗）都隨着小說的展開得到精心的承接、呼應、推進，這種嚴謹的理性結構，不僅在中國小說中極難找到，就是在西方傳統小說、甚至是西方現代小說中也極爲罕見。

翻過目録，第一章“輕與重”，第一句話就是對尼采和其他哲學家們關于“永劫回歸”（eternal return）問題的議論。這爲本章，甚至本書定下了思辯的基調，而開頭部分的純議論就佔了整整兩個小節篇幅。對如此一部哲理化的小說，虛實相生理論能够對其進行有效的解讀嗎？

這要看我們所謂的“解讀”是什麽意思。如果“解讀”意味着尋找作品中對某種既定觀念的表現，看它是否符合既定的理論，那麽用虛實相生論解讀《生命中不能承受之輕》就顯然不是很合適。虛實相生理論與昆德拉的小説在文化背景、價值立場等方面都迥然有别，如果硬要用虛實相生論去套他的小説，那不是强人之難，也是貌合神離的比附。這樣的解讀，其理論的有效性當然十分有限。但如果我們把“解讀”作爲解讀主體以特定方式對作品的叩問，作爲主、客體之間的對話和交流，那麽以境界藝

術爲背景的虛實相生論對一部異質文化背景中的哲理小説進行叩問，努力對話，就不僅是合理有效的，而且是十分有價值的了。

雖然虛實相生論也有自己的文化背景、宇宙圖式和價值立場，但它卻没有對社會、心理、政治、歷史等的一成不變的結論或主張。虛實相生作爲一種思維方法，並不注重作品中有什麼具體的故事内容，而是側重于分析作品怎麽構成、怎麽講述這些故事内容；它不是去尋找作品給了我們一個什麽樣的意義，而是去看一定的意義是怎樣在作品中以其特有的方式生成的。

那麽，小説是如何構成其内容、生成其意義的呢？讓我們還是回到小説的開頭，回到那段毫無"意境"的哲理化議論：

"尼采常常與哲學家們糾纏一個神秘的'永劫回歸'觀：想想我們經歷過的事情吧，想想它們重演如昨，甚至重演本身無休止地重演下去！這癲狂的幻念意味着什麽？"（《生命中不能承受之輕》中譯本，作家出版社 1991 年，韓少功、韓剛譯，下同）

一個純哲學的問題。然而作者並没有就此進行真正的哲學討論，而是要我們去設想一種情境，以悟出——而不是推論出——"永動回歸"的虛幻性。作者接着寫道：

"……曾經一次性消失了的生活，像影子一樣没有份量，也就永遠消失不復回歸了。無論它是否恐怖，是否美麗，是否崇高，它的恐怖、崇高以及美麗都預先已經死去，没有任何意義。"

作者力圖讓從生活的一去不復返看到生活的虛無背景，在這一背景下，生活的恐怖、崇高和美麗都已預先死去，它們"没有任何意義"。然而這祇是問題的一方面，如果 14 世紀的兩個非洲部落的戰爭一次又一次重演，那麽戰爭本身是會有所改變的，"它將變成一個永遠隆起的硬塊，再也無法歸復原有的虛空"。

《生命中不能承受之輕》的主人公從他自己的生活情境中，首先是他的愛情中，感受到了人類生命的虛、實對立，進而感受到了生命重與輕的神秘對立。

對託馬斯來説，特麗莎“既非情人，亦非妻子，她是一個被放在樹脂塗覆的草筐裏的孩子，順水漂來”，而他不過是“在他的床榻之岸順手撈起了她”。託馬斯不知道是該與特麗莎結婚呢，還是繼續獨居。他猶豫不定，站在窗臺前，陷入了沉思。結婚意味着責任，意味着承受生命之重；而不結婚，繼續耽于性愛游戲則必須承受同樣難忍的輕。他之所以無法選擇，是因爲生命背景上的空虛，没有可靠的價值尺度：“没有比較的基點，因此没有任何辦法可以檢驗何種選擇更好。我們經歷着突然臨頭的一切，毫無防備，就像演員進入初排。如果生活的第一排練便是生活本身，那生活有什麼價值呢?”無法選擇卻又需要選擇，他的生命情境就在這種猶豫不定中展開了。

2. 構成論：突破“似真性”

基本矛盾已經構成，別的小説家可能就此開始描述一個動人的故事，儘量把它寫得真實感人，使讀者如見其人，如聞其聲。虛構一個故事，卻把它虛構得像真實發生過的一樣，以掩蓋其虛構性來獲得某種“似真性”。這種“似真性”的獲得，是傳統小説藝術的一個基本原則，是小説家天才的一種表現。敘述中，過去時態的使用，敘述角度的選擇，人物描寫，環境描寫等等藝術技巧和手段，都起着加强作品似真性的作用。現實主義作家往往更强調在反映現實方面的似真性，而浪漫主義作家則强調表現心靈方面的似真性。但無論其創作原則有何不同，他們在小説話語操作的層面上的“虛”（藝術主題，形象的言外之意）“實”（似

真性，形象的具體生動）結構卻是一致的。他們都是以某種“實”，即具體生動的，使讀者可以如見其人，如聞其聲的藝術形象，來包蘊一定的“虛”，即一定的主題思想，精神內容；同時，一定的精神內容又反過來使作品的感性形象獲得光彩和生氣。

但是，米蘭·昆德拉卻完全倒置了這一虛實結構。形象被虛化了，不再有用感性的豐富具體和生動個性武裝起來的實在感、似真性，精神卻實化了，它作爲人的生存的基本處境，作爲組織小說的基本框架而突現出來。米蘭·昆德拉不僅不去追求小說的似真性，反而在小說中處處提醒人們：這不是真的，而祇是一種可能、一種假設。《生命中不能承受之輕》中大段大段議論、分析破壞着故事的連續性，没有組織矛盾的發生、發展和高潮；與其說小說的發展綫索是故事情節，不如說是米蘭·昆德拉的分析邏輯是綫索。而且，在第 1 章第 3 節託馬斯第一次出場時，作者還故意不用客觀筆調，不作身世介紹，避免給讀者造成一種託馬斯“實有其人”的印象。就是說，這種虛實倒置的過程，是當作者在小說的開頭部分把創作過程中的虛擬性帶入作品之中時就開始了。他在小說第 1、2 兩節大談他對尼采、巴門尼德，對永劫回歸、生命這輕與重的理解和感想後，第 3 節又接着寫道：“多少年來，我一直想着託馬斯，似乎祇有憑藉回想的折光，我纔能看清他這個人。我看見他站在公寓的窗臺前不知所措，越過庭院的目光，落在對面的墻上。”

引導託馬斯出場的第一句話——“多少年來，我一直想着託馬斯……”就分明告訴人們託馬斯是一個虛構人物，這就使整個小說突現出一種虛擬性，而排除了普通小說的似真性。作者没有像現實主義者那樣把自己隱藏起來，也没有像浪漫主義者那樣在

作品中表達感情和精神境界。他在講故事，但卻故意破壞了故事所必須的似真性，公開提醒讀者，這一切都是在他頭腦中“想”出來的，我們不必把它當成現實意義上的存在。現實中本無託馬斯其人其事，一切都是作者“想”出來的，是虛而不實的。

在小說的敘述方式上，這種虛實的倒置得到進一步强化。小說的敘述以主題詞爲綫索展開，如輕與重、靈與肉、忠誠、背叛等等；人物、故事、議論、抒情都在某一主題詞的引導下聚攏在一起。不僅各章的安排，即大的結構上是如此，而且具體到人物的構成也是如此。《生命中不能承受之輕》的人物可以說也像這部小說本身一樣，都是由一些主題詞爲基本框架，聚合一些細節形成的。如構成託馬斯的主題詞是輕、重，構成特麗莎的主題詞是肉體、靈魂、暈眩、軟弱、田園詩、天堂，構成弗蘭茨和薩賓娜的主題詞是女人、忠誠、背叛、音樂、黑暗、光明……如此等等。于是，一向爲人們所看重的作品人物所經歷的“具體事實”被虛化了，而人們所謂“抽象”的“存在”結構反過來成了人物最爲實在的東西。託馬斯在遇到特麗莎之前干了些什麽？他長得怎樣？是黑頭髮還是黄頭髮？這些都不重要，如果讀者願意，完全可以自己在想象中補充這些細節，完成其細部形象造形。小說寫特麗莎時，好像寫到了她的母親，也寫到了她的像貌。書中寫道：“她像她的母親，不僅僅是模樣像。有時候我有一種感覺，似乎她的整個生命衹是她母親的繼續，像臺球桌上一個球的運動衹是球員手臂動作的延續罷了。”（第 2 章第 4 節）

在此之前，我們還知道她常常偷偷地照鏡子，並發現自己臉上有母親的影子。但是這些並不是爲了提供特麗莎的生平，也不是爲了使讀者對像貌或性格有更深的印象，而僅僅因爲“母親”

和“肉體”作爲特麗莎的“存在編碼”的一部分，構成了她的“主題”。所以在這兩段叙述之後，作者立刻筆鋒一轉，問道：“這種延續是從哪兒從什麼時候開始而後來變成了特麗莎的生命?”由此，小説回遡了特麗莎的母親，她的家庭，她的婚姻。並寫道：“如果一個母親是人格化了的犧牲，那一個女兒便是無法贖補改變的罪過。”（第二章第5節，重點原文有）

可見“母親”的出現，並不是爲了增加特麗莎的“實”的屬性，即使她更爲具體可信，獲得一種仿佛她確實已然存在的似真性，而是爲了探問特麗莎的存在境況，用作者的話來説，就是揭示她的存在“編碼”。米蘭·昆德拉曾經説：“如果説我談到了特麗莎的母親，那這並不是爲了記載特麗莎的資料，而因爲母親是她的重要主題，因爲特麗莎是‘母親的延續’，她爲此而痛苦。我們還知道她乳房很小，‘環繞着乳頭的乳暈很大，顏色很深’，就像是‘爲窮人畫色情的原始派畫家’畫的，這個情况是必不可少的，因爲肉體是特麗莎的另一個重要主題。”（米蘭·昆德拉《關于小説藝術的對話》，艾曉明編譯《小説的智慧——認識米蘭·昆德拉》）

3. 小説的智慧：探問存在

這種虛實倒置的直接效果，就是作者和讀者都不爲“古人擔憂”，不再爲已然的、個別的人和事所感動。情感參與大大减少，讀者可以遊離在故事之外，與作者一起“想”。于是，“想”——設想和思考，成了小説的寫作和閱讀過程中的突出心理活動。

在這裏，人物個性被最大限度地虛化處理，人物已不再是一個血肉豐滿的個性化的形象。這十分不利于我們被人物或故事“感動”，但人的存在問題得到前所未有的突現，卻有利于我們對

人的基本處境的領悟，對人的存在問題的沉思。實際上，米蘭·昆德拉在《生命中不能承受之輕中》，並不是像傳統小説家那樣在“講”故事，而是在“沉思”故事。他的目的也不是讓我們爲故事感動，而是讓我們爲故事思考。米蘭·昆德拉自己就曾經明確界定過小説家的寫作方式，他認爲小説家有三種可能的寫作方式：(1)“講述”一個故事，如菲爾丁；(2)“描述”一個故事，如福樓拜；(3)“思考”一個故事，如穆齊爾。(米蘭·昆德拉《六十三個詞》，艾曉明編譯《小説的智慧——認識米蘭·昆德拉》）米蘭·昆德拉顯然選擇了第三種，即思考一個故事的寫作方式。

由“講故事”到“描述故事”，標志着小説觀念的一大發展，它是小説在抓住感性生活方面的審美功能的强化。在西方文藝復興以來，理性主義日熾。至19世紀，以德國古典主義哲學爲標志，西方精神的發展進入了一個理性豐富而感性匱乏的時代。作爲對這一時代性異化現象的否定，無論是福樓拜等現實主義者們的客觀、感性的描繪，還是雪萊等浪漫主義詩人對主體的情感的呼喚，實際上都是在美學上對片面發展的理性的批判，對匱乏的感性的高揚。

從“講述一個故事”到“描述一個故事”，不僅没有破壞“故事”原有的虛實結構，而且還使原有的虛實結構强化。因爲描述性叙述在强化故事的“實”即似真性的同時，也强化了其感人動人的“虛”的一面。進入20世紀以來，西方現代主義者們完成了由“描述故事”到“思考故事”這一小説觀念的轉變。這一轉變是以“上帝死了”以後西方思想的“神性”缺失爲背景的。上帝死了，祇有資本主義精神日益强壯。狹隘的功利主義盛

行，膚淺的感性享樂耗蝕着人的靈性智慧。“這一世紀的精神已完全不再喜歡思考了。”（米蘭·昆德拉《六十三個詞》）在這個不再喜歡思考的時代，薩特、卡夫卡、米蘭·昆德拉們就以“思考故事”代替了“描述故事”，以抗議這個時代的異化，彌補這個時代精神上的缺失。

“思考故事”意味着對傳統叙事的虛實結構的弱化、消解，但卻未必是原來虛實結構的倒轉。薩特已不再追求如見其人、如聞其聲了；卡夫卡的人物已没有了個性，没有了姓氏，但作爲他們叙事的基本手段卻仍然是實實在在的故事，而不是抽象的思考，或作爲存在編碼的“基本詞彙”。但在米蘭·昆德拉那裏，尤其是在他的《生命中不能承受之輕》中，這種思考、詞彙卻成了叙事的骨格，講故事的基本手段，在人物的虛擬性得到進一步强調的同時，小説的寫實性（反映現實生活）也得到了進一步弱化，從而使傳統叙事的虛實結構徹底到轉過來。在《生命中不能承受之輕》第三章，作者編輯的“誤解小辭典”佔據了主要篇幅。在“女人”，“忠誠與背叛”，“音樂”，“光明與黑暗”，“遊行”，“紐約的美”，“薩賓娜的國家”等 10 多個詞條後，分别是一段故事，對這個詞條進行小説特有的探索。而《生命中不能承受之輕》整部小説，則又是對作品人物存在編碼的探索，這些存在編碼也體現爲不同的“詞條”，以及圍繞這些詞條展開的探索性故事。所以，米蘭·昆德拉實際上將傳統小説基本虛實結構完全倒置過來了，建立了哲理小説與傳統小説完全相反的虛實結構。

由于不瞭解這種新的虛實結構，有的人仍然按傳統方式去解讀這部小説，結果他們祇看見小説描寫了幾個精神空虛的現代青

年的性愛故事，他們由于精神無所寄託，便企圖在放縱性行爲中尋找刺激（見國内某些介紹文章）。另外還有人看到了小說通過外科醫生託馬斯、女記者特麗莎、女畫家薩賓娜、大學講師弗蘭茨等人的感情糾葛和生活軌跡所反映出的捷克事變以後的捷克各階層人民的勇敢正直、虛弱、惶惑，以及墮落、沉淪的意態情緒，表現了對蘇聯式共産生義的反抗和批判。但實際上，《生命中不能承受之輕》既不是唐·璜式的或安娜·卡列尼娜式的愛情小說，也不是一部政治小說。正如樂黛雲先生所說："它所關注的首先不是歷史，而是在某種可變的歷史環境中的人的存在的可能性"（樂黛雲《小說的智慧·序》，艾曉明編譯《小說的智慧——認識米蘭·昆德拉》第 3 頁，時代文藝出版社 1992 年）；也如小說主人公之一薩賓娜所說："我的敵人是媚俗，不是共産主義！"（第六章，第 11 節）儘管有人也强調《生命中不能承受之輕》"從捷克走向人類，由政治走向哲學，由强權批判走向永恒"（作家出版社 1991 年中文版内容提要），但我們感到這樣的概括仍然難以反映《生命中不能承受之輕》所特有的小說智慧。藉一斑略窺全豹，以一目盡傳精神，這種用特殊帶出普徧，用具體帶出抽象，從有限走向無限的結構，總之，這種以實生虛的藝術結構，是前昆德拉式的結構。在米蘭·昆德拉這裏，已經很難說從哪裏走向哪裏，用什麽帶出什麽了。由于直接訴諸人的基本境況，訴諸對存在問題的探問，我們又何嘗不可以說他是從人類走向捷克，從哲學走向政治呢？樂黛雲先生指出："在昆德拉看來，小說的作用不在于呈現一個社會歷史片斷，而在于理解、分析、考察被投入這一歷史漩渦中的人的動作、作爲、態度的各種可能。"（《小說的智慧·序》）

這裏，“可能性”的概念尤其值得注意，因爲它是我們理解《生命中不能承受之輕》這類的作品的一個關鍵。可能性未必是歷史的已然性或現實性，但它卻高于已然的、現實的東西，因爲現實的東西必然首先是可能的東西。探問存在的小説智慧與反映現實的批判現實主義不同之處正在于，它着眼于高于現實的可能性，而不是作爲已然之物的現實性。在這裏，小説就像科學家手中的試管一樣，是“存在”的可能性的試驗場所，與其説米蘭·昆德拉在“反映”，不如説他是在試驗，他與他的人物一起經歷着存在的冒險。

米蘭·昆德拉説：“小説惟一的存在理由應當是去發現惟有小説纔能發現的東西。”（米蘭·昆德拉《貶值了的塞萬提斯的遺産》，見《小説的智慧》）小説的智慧在任何時候都在哲學、科學等理性智慧之外，並成爲它們必不可少的補充。它以其複雜性精神補充着理性的簡化傾向，同時又以其持續探索的精神補充着感性的膚淺。米蘭·昆德拉所高揚的這種西方小説智慧，在運思方式上，可以説就是一種虛實相生的智慧。與中國古老的虛實相生論不同的在于，他運思的立脚點在現代社會，現代的科學技術、物質文明和精神困境構成了米蘭·昆德拉的小説智慧的背景。

結語：再論中國文論話語及其重建

自從我們提出重建中國文論話語，並就怎樣重建提出自己的意見以來①，引起了學術界較多的關注和討論，許多專家學者都認爲這是一個關係到中國文化發展戰略的重要問題，並圍繞着中國文論話語的“失語症”問題和重建中國言論話語問題發表了重要意見。這些意見對于中國傳統文論的研究和當代文論的建設都是十分有意義的。同時在討論中也顯示出大家在一些基本觀念上和對一些重大問題的理解上還存在着重要分歧。我們認爲，對這些問題展開進一步討論，必將有助于我們思考的深化。在此，我們願意把我們有關的更進一步的想法提出來，以期再收抛磚引玉之效。

一、話語與非話語——是“重新建構”還是“依舊搬來”?

通過前一段的討論，目前學術界至少在兩個事實的認定上達成了共識。第一，中國當代在文藝理論方面噤若寒蟬，在流派林立的世界文藝理論舞臺上，完全没有我們自己的聲音。這種局面

① 曹順慶《21世紀中國文化發展戰略與重建中國文論話語》，《東方叢刊》1995年第3輯；曹順慶《文化病態與文論失語症》，《文藝争鳴》1996年第2期；曹順慶李思屈《重建中國文論話語的基本路徑及其方法》，《文藝理論研究》1996年第2期；曹順慶《重建中國文論話語》，《中外文化與文論（1）》四川大學出版社1996年。

與未來世界文化大交融、大對話的多元並存格局極不相稱，與一個具有五千年文化史、佔世界人口四分之一的大民族極不相稱。第二，具有本土文化的深厚根基和鮮明的民族特色的中國古代文論傳統難以融入現當代社會文化之中，未能成爲現當代活的文學理論的有機組成部分。一些學者對當今中國文論界作了如下描述："冷靜審視當今文論界，有三種力量交匯于同一期待中：一是最具民族特色的中國古代文學理論，一個世紀以來，被置于飽受西學熏染的、操着現代漢語的我國學者的研究'對象'的客體地位，它渴望着轉客爲主，進入當代現實；二是國人手中的西方'新潮'文藝理論在經歷十多年的速成學習後，中國學者特別是新一代學者，仍然感到它與本土文化根基、本土創作實踐間的某種隔膜，它渴望在中國的現實土壤中找到紮紮實實的生長點；三是半個世紀中發育起來的中國當代文學理論，當它自身從帶有庸俗教條影響的學理中掙脱出來後，渴望與當代中國社會一同獲得健康良性的發展與更新。"①

這種學術背景使"古代文論的現代轉換"這一課題順理成章地成了中國文學理論走向新世紀的一大突破口，成爲專家們關注的一個學術熱點。

達成這樣的共識，即意識到中國文學理論界處于傳統中斷、創造乏力的困難局面中，應該説是中國學術界認真地面對現實、在國際文化背景下清醒地反思自己的一個開始，是一個了不起的進步。但僅僅認識到傳統中斷、創造乏力這樣的現象是不够的，因爲這些都衹是"標"而不是"本"，解決問題的關鍵在于藉標

① 屈雅君《變則通，通則久——"中國古代文論的現代轉換"研討會綜述》，《文學評論》1997年第1期。

而探本，找出造成這些現象的更根本的原因來。我們認爲，中國文學理論之所以創造乏力，並不在于中國人不敢創造或不能創造，而正在于它中斷了傳統，被人從本土文化精神的土壤中連根拔起；而傳統中斷的内在學理原因，則在于傳統的學術話語没有能够隨着時代生活的發展變化而及時得到創造性的轉换，因而在新的時代條件下失去了精神創生能力，活的話語蜕變爲死的古董，傳統精神的承傳和創新也就失去了必要的手段。這就是我們所説的當今文論的嚴重“失語症”，也是我們提出“重建中國文論話語”的現實依據。

現在，這種“失語症”已經達到了如此嚴重的地步，以至于我們不僅在西方五花八門的時髦理論面前，祇能扮演學舌鳥的角色，而且在自己傳統文論的研究方面也難以取得真正有效的進展。實際上，對傳統文學理論進行整個研究和現代闡釋的努力早已有之，“中國詩學現代轉型”的呼聲也决不始于今日。但是，至今人們仍然没有看到預期的重大突破。傳統詩學研究在整體上仍然還没有擺脱把玩古董的局面，流連于换個説法之間，徘徊于尋章摘句之岸，其深層次的原因之一，就在于没有從根本上解决“失語症”的問題。長期以來，我們使用一套藉自西方的話語來進行思維和學術研究，用“現實主義”、“浪漫主義”、“内容”、“形式”或者“結構”、“張力”等概念來分析中國古代文學作品，而對這套話語的有效性範圍缺乏認真的反思。當人們用這些外來的概念將詩經楚辭、李白杜甫切割完畢的時候，這些作品中的中國藝術精神也就喪失殆盡了。西方的文學理論概念産生于西方的民族精神和西方長期的文學藝術實踐，中國的則産生于中國的民族精神和中國人長期的文學藝術實踐，兩種話語，兩套概念，在

根源上各有所本，在有效性上各有所限，在運作上也就各有其遊刃有餘和力所不及的地方。然而長期以來，我們卻過分地看重了西方理論範疇的普適性，把某些西方文論概念當成了放之四海而皆準的東西，而對文化的差異性和任何一種理論範疇都具有的先天局限性重視不够。于是人們習慣于把某些外來的理論範疇作爲普適性的標準框架，用它們來規範和解釋中國藝術和中國文論範疇，把這種操作視爲天經地義的事。甚至當我們一些人在無法用西方概念解釋中國概念時，仍然不去反思自己的操作本身的合理性，反而把這種困難作爲中國文論概念"不科學"、"不適用"的例證。

另一方面，一些學者們在强調中國傳統文論話語的民族特色的時候，又對文學理論建設的當代性重視不够，甚至不願意承認我們在當今千變萬化的世界文學理論舞臺上處于"失語"的尷尬局面。還有些學者没有清醒地認識到中國古代文論在現當代的"非話語"狀態，而提出了簡單化的方法，主張依舊搬來即可。他們似乎没有意識到，話語並不是一成不變的現存物，而是在言説中不斷生成着的東西，並且祗有在言説中，話語纔成其爲真正的話語。無限豐富的現實生活世界是任何話語賴以生成的土壤，離開了這土壤，離開了生活世界中的具體的言説，離開了與生活世界息息相關的理論操作，話語就必然蜕變爲非話語。中國傳統的話語形式，經歷了數千年的輝煌歷程，在近現代西方文化的强烈衝擊下，已經逐漸脱離了人們的言説行爲，脱離了活生生的現實生活，因而在清末民初以後，尤其在新文化運動以後，其精神創生力逐漸喪失，現在已經不再具有其現實的言説功能，因而最終被取消了話語資格，基本上成了一種話語的歷史標本。"清新

庾開府，俊逸鮑參軍”，這當然很好，衹輕拈出“清新”、“俊逸”兩個字，就能一語破的，揭示了不同詩人的美學風格。但是，面對着後現代時期無限複雜多變的生活世界，面對着高技術與低情感之間的不平衡現象，以及與此相應的人的心靈的深刻而微妙的變化；我們僅僅重復着“清新”與“俊逸”這類中世紀的簡單印象是遠遠不够的。由于各種複雜的原因，傳統的話語體系與我們的生活脱節了，如果不經過必要的轉換與調節，它就不足以擔當我們豐富復雜的藝術人生體驗的任務，這是我們必須正視的基本事實。

毫無疑問，中國傳統文論話語具有其獨特的意義構成方式、思維方式和非西方那套“科學”的文論話語所能替代的獨特價值，從歷史上講，我們在文論話語方面决不是赤貧，而是滿懷珠璣。但儘管如此，古人的富有卻不能掩飾今人的赤貧，我們祖先在文論話語方面的滿懷珠璣，也不能保證他們的子孫們永遠不會“失語”。我們必須看到，進入 20 世紀以來，西方文論早已結束了柏拉圖、亞里士多德獨霸天下的局面，話語形式代代翻新，争奇鬥艶，在一定程度上構成了文學理論繁榮的標志。而我們自己則是一再重述着我們祖先的輝煌，在實踐中卻衹能使用西方的話語，跟在西方理論後面亦步亦趨，在話語體系上缺乏富于民族精神的創造。

藝術的創造和理論的建構都是一個永無止境的過程，正如我們充滿智慧的祖先不能代替我們現代人生活一樣，任何偉大的理論體系和話語系統也不能代替後人的理論建構，一勞永逸地完成創造工作。我們説中國當代文論患了“失語症”，但並不會因此而否認我們的古人曾經滿懷璣珠；我們要思考的是，爲什麽一個

有着“江山代有才人出”的偉大文明古國，面對當今各種主義此起彼伏的世界文論，竟然不能發出自己的聲音？

二、重建之路：返回自己的家園

當我們沿着這個思路思考問題的時候，我們發現，中國的文論話語已經不是一個“要不要重建”的抽象理論問題，而是“怎樣重建”的迫切現實問題。所謂重建，就不是簡單地回到新文化運動以前的傳統話語體系中去，也不是簡單地套用西方現有理論來解釋中國的文學現象，而是要立足于中國人當代的現實生存樣態，潛沉于中國五千年生生不息的文化内藴，復興中華民族精神，在堅實的民族文化地基上，吸納古今中外人類文明的成果，融匯中西，而自鑄偉辭，從而建立起真正能够成爲當代中國人生存狀態和文學藝術現象的學術表達並能對其産生影響的、能有效運作的文學理論話語體系。

爲了實現這一設想，對傳統話語的發掘整理，並使之進行現代化轉型的工作，將成爲重建過程中致關重要的一環。我們現在所採取的具體途徑和方法是：首先進行傳統話語的發掘整理，使中國傳統話語的言説方式和文化精神得以彰明；然後使之在當代的對話運用中實現其現代化的轉型，最後在廣取博收中實現話語的重建。這一操作與一般的傳統文論範疇研究的重要差别之一，就是它不滿足于在概念的表面做文章，不願意再用一套未經反思的思維工具來重新切割傳統概念，而是在整個研究工作中都貫穿着明確的“返回家園”的意識。這就是：

1. 返回語言之家，即對傳統話語的研究以找回中國固有的言説方式爲目的，而不以用現存概念對之進行“現代解釋”爲目的；

2. 返回精神家園，即在中國傳統言説方式的研究中不以表層的語言現象爲指歸，而以蕴含其中的意義生成方式爲指歸。

有没有返回語言之家的意識，是話語體系重建工程與一般的範疇研究的首要區别。許多人在研究中國古代文論的概念和範疇的時候，往往都没有把它作爲獨立的話語體系來對待，而是自覺或不自覺地把它作爲被别的話語言説的材料，作爲被把玩的古董，因而不能展示其固有的話語能力。我們的專家們在梳理傳統的概念和範疇時所遇到的最大的困難，是任何研究梳理都必須使用一定的概念工具，而我們現在能够使用的概念工具往往又是從西方借來的，仍然免不了要生拉活扯，生硬切割；這正是我們傳統文論"範疇論"研究進退維谷的症結之所在。

所謂話語，是指在一定文化傳統和社會歷史中形成的思維、言説的基本範疇和基本法則，是一種文化對自身的意義建構方式的基本設定。而我們所謂"失語症"，並不是説我們的學者都不會講漢語了，而是説我們失去了自己特有的思維和言説方式，失去了我們自己的基本理論範疇和基本運思方式，因而難以完成建構本民族生存意義的文化任務。因此，"返回語言之家"並不是要返回文言傳統，讓大家又之乎也者起來，而是要對傳統文論的思維、言説方式進行重新審視，對其傳統文論的範疇和言説方式的内在文化意蕴進行更深入的發掘，從而回到漢民族的母語精神中。

當代理論界的一個最大的誤解，就是把中國的理論話語傳統等同于文言傳統，把返回母語理解成返回文言。文言作爲古代的一種書面語，儘管也是中國傳統思維方式和言説方式的一種重要表現，但卻不是全部。恰恰相反，文言之所以遭到新文化先驅們

的反對，並逐漸從一種主流的語言形式退居邊緣，這正是因爲它早已與中國人活的思維和言説行爲拉開了距離。在相當長的歷史時期内，中國的文學藝術和中國的學術就已經形成了自己的白話傳統，並在貼近生活、貼近人的體驗方式表現出了文言所難以替代的優勢。胡適曾經指出：在中國，白話文學“是有很長又很光榮的歷史的”，因爲“一千八百年前的時候，就有人用白話做書了；一千年前，就有許多詩人用白話做詩做詞了；八九百年前，就有人用白話講學了；七八百年前，就有人用白話做小説了；六百年前，應當有白話的戲曲了；《水滸》，《三國》，《西遊》，《金瓶梅》，是三四百年前的作品；《儒林外史》，《紅樓夢》，是一百四五十年前的作品”。所以胡適指出：“白話文學史就是中國文學史的中心部分，中國文學史若去掉了白話文學的進化史，就不成中國文學史了，衹可叫做‘古文傳統史’罷了。”胡適甚至認爲，真正能代表中國歷史的時代精神的，不是那些陳陳相因，以模仿爲能事的古文傳統，而是那些總能自創新格的白話傳統。“中國文學史上何嘗没有代表時代的文學？但我們不該向那‘古文傳統史’里去尋找，應該向那旁行斜出的‘不肖’文學里去尋找。因爲‘不肖’古人，所以能代表當世！”①

程朱理學，宋代以來成爲學術正宗，但是在話語的運用上，卻多是生動活潑、富于生活氣息的白話口語。朱子論天理與人欲的關係，以“人生都是天理，人欲卻是後來没巴鼻生底”之語出之，論讀書做學問，以“看人文字，不可隨聲遷就，我見得是處，方可信。須沈潛玩繹，方有見處，不然，人説沙可做飯，我

① 胡適《白話文學史·引子》，東方出版社 1996 年版。

也説沙可做飯，如何可吃”之語出之①，都是親切平實的大白話。至于大量的禪學公案、機鋒轉語，則堪稱口語、土語的集大成者。禪宗的先賢們用口語、土語來言説他們對宇宙人生和文學藝術的深刻體悟，是平實的白話言説開啓着深刻的玄機，其例證比比皆是，不用枚舉，這些早已是白話話語的成功典範。它們和傳統的文言話語一樣，也是我們民族的母語精神的表現。

西方女權主義者和黑人理論家以返回母語、土語爲建立他們自己理論話語的基本策略的想法，則可以從另一方面給我們一點啓發。黑人理論家小亨利·路易斯·蓋茨就明確提出要以“爲土生土長的黑人批評原則命名並把這些原則用來闡釋我們自己的文本”爲奮鬥目標。蓋茨指出：“因爲正是語言，黑人文本聽黑人語言，表達了我們文學傳統的鮮明特性。一個文學的傳統就像一個人，在很大程度上是由它的過去、它的被公認的傳統所決定的。”蓋茨説：“我們以誰的聲音講話？難道我們衹是重新命名從白人那一方那裏接受過來的術語嗎？正由于我們必須鼓勵我們的作家去迎接這場挑戰，作爲批評家的我們也必須求助于我們自己思想和感情的特殊黑人結構以發展我們自己的批評語言。我們必須通過求助黑人土語——當沒有白人在場時，我們相互間講的語言——來做到這一點。我的中心論點是：黑人用黑人土語使他們的藝術和生活理論化。除非我們求助于土語，以使我們的閲讀理論和模式具有堅實的基礎，否則我們必將淹没在內拉·拉森的流

① 《朱子理性語類》，第十二卷學七《力行》篇，第十一卷學五《讀書法下》，上海古籍出版社 1992 年版。

沙中……"①

我們强調中國話語中的白話傳統，絲毫没有否定文言傳統的意思。中國具有數千年光輝的文學藝術史和文學理論史，已經形成了一整套文論基本範疇和核心概念，例如"言"、"象"、"意"、"道"，又如"虚"、"實"、"氣"、"韻"、"神"，等等，它們既存在于文言的言説方式中，也存在于白話的言説方式中，它們作爲中國人觀察、思考現實人生及文學藝術現象的有力工具，其中積澱着豐富的中國藝術精神。我們所要强調的是，不能對漢民族的話語傳統作片面的理解，以爲返回母語就是返回文言。而且尤其需要指出的是，在我們當代的日常生活中，廣大中國人民所使用的生動鮮活的現代漢語口語，是中國當代人生存狀態的最生動寫照，它們也都是一切中國學術話語的源頭水，也是我們的語言之家。

我們現在的問題是對本民族的母語精神重視不够，更談不上有什麽深刻系統的研究。而我們中國文化與文論的失語症，恰恰首先是從語言之家的喪失開始的。季羨林先生曾經指出："現在對漢語的研究用西方的方法，已進入魔道。從馬建忠開始，經過一批學者，拿中國的漢語來作數學式的分析，寫的文章使會説漢語的中國人不容易看懂。"② 現在，應該是我們按照漢語的方式來審視漢語，回歸漢語的基本精神的時候了。（在這方面，還需要語言學界的參與配合。）

---

① 小亨利·路易斯·蓋茨《權威、（白人）權力與（黑人）批評家；或者，我完全不懂》，見拉爾夫·科恩《文學理論的未來》第 225—226 頁，第 230 頁，中國社會科學出版社 1993 年。

② 《文藝理論要改弦更張——季羨林教授訪談録》，《中國外文化與文論·2》，四川大學出版社 1996 年。

我們知道，話語之爲話語的本質，不僅在于其語詞的外殼，更在于其有一定的意義背景和價值基礎。離開了這個背景和基礎，話語就死了，傳統就變成與人的生命和藝術無關的故紙堆。所謂"真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和"，這種現象正好印證了話語内在精神的重要性。衹有得到了這種精神，我們纔能發揚傳統而自創格局，變"跟着古人説"爲"接着古人説"。理解了這一點，纔能理解爲什麽傳統不是僵死的文本，而是活生生的、流淌不息的生活；纔能理解傳統研究爲什麽不是綫裝書中發黄的疑難，而是人的存在的當下的追問。因此，"返回語言之家"的過程並不是一個表面的語言整理過程，而是知識論與價值論相統一的話語復活過程，是不斷穿透傳統詩學話語的表面而得其藴含于内的活的精神的過程。這樣，隨着"返回語言之家"的不斷深化，必然帶出"返回精神家園"這一重要問題。

我們"失語"的深層原因是精神上的"失家"，是作爲我們民族安身立命之本的精神性的喪失。我們找不到自己的精神源頭，因而喪失了精神上的創造力。儘管很多人從表面上看總在喋喋不休的談論中，而實際上卻没有構成真正的言説，因爲其中没有真正的精神内藴。因此，重新找到我們民族語言特有的意義生成方式，將成爲傳統話語研究的一項重要任務。

這裏所謂的精神，不是指固定的價值信仰體系，而是指生生不息的意義創構活動。所以返回精神家園不是要價值上的復古，而是要接通中華民族精神創造的血脈。從這種觀點看來，一切概念、範疇和術語都衹是特定學術話語體系的外在形態，而其言説方式、意義生成方式纔是它的根本。與西方的言説方式相比，中國傳統的言説方式可以説是一種"虚實相生"的言説方式，主客

體的關係問題、思維與存在的同一性問題，在古代中國並不構成基本的哲學問題。海德格爾批判的那種長期統治西方的形而上學在中國也不存在。中國人在本性上就是反對任何形而上學命題的。他們以和諧的眼光看世界，以和諧的眼光守護自己的生命意義，而不是去解剖它、分離它。他們關心的不是事物内部有多少“要素”而祇是關心某一事物如何發生、如何存在、如何消亡。儒家講“仁”，但先儒們卻無意于一勞永逸地找出“仁”的本質，然後像西方文學那樣以此建立一個概念體系。他們關注的祇是“仁”在不同場景中的具體表現，“仁”對不同的人及其行爲、關係的影響。道家更是堅持一種相對主義，拒絶對事物作抽象的規定，所謂“天下皆知美之爲美，斯惡已；皆知善之爲不善，斯不善已。”因爲他們不願用任何人爲的標準去肢解世界，他們深知事物都是相互關聯、依存的，所謂叫“有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨”。（《老子》第2章）而且，物之所以爲物，並無一個不變的本質，而恰恰就是在物成其爲物的變化之中：“夫物蕓蕓，各復歸其根。歸根曰静，静曰復命，復命曰常。”（《老子》第16章）人們看到的静態的物，不過是其“歸根”“復命”的動態的一種表現而已。佛家講“性空緣起，緣起性空”，既强調萬般皆空，又重視這個不空的因緣世界，以及因緣世界與“空”的相互轉化關係，把動態相因觀念的運用推到了極致[①]。

特定的言説方式總是與特定的意義生成方式相關聯的。對意義生成方式的清理，將爲傳統詩學研究帶來更爲廣闊的視野。例

① 詳見曹順慶、李思屈《重建中國文論話語的基本路徑及其方法》，《文藝理論研究》1996年第2期。

如，道家用“以言去言”等手段消解現成意義，與當代西方的解構主義有所神似，但其解構現成意義卻並不是最終目的，而祇是道家意義生成的一種特殊方式，則又與當代解構主義的意義虛無論大異其趣。老莊注重“不言言之”，讓人學會在沉默中聆聽本真的意義，以及追求言外之意，象外之象的話語操作，在今天都能給人以豐富的啓迪。又如，抓住了儒家特有的意義生成方式，我們就能對漢代經學論争與漢代文學論争的實質有一個更爲透徹的理解。“依經立義”是儒家文化的基本意義生成方式，它規定了中國人的精神生活的基本走向，既是中國文化保持長期穩定發展的内在精神原因，也是傳統逐漸失去活力，走向没落的内在原因。孔子在中國文化上的特殊重要性，並不在他寫了多少著述，發明了多少思想，而在他奠定了中國的原始經典，也奠定了傳統中國人意義生成的基本方式和精神生活的方式。這種方式一方面産生了“微言大義”的思維習慣，與中國詩學中的“政教中心”論和兩漢時期大量牽强附會的文論有着密切的關係，同時又推動了中國人特有的“比興互陳”的詩意産生方式發展，推動了“參天地、贊化育”、剛健有爲的陽剛精神。魏晋時期的文化轉型，實際上是對“依經立義”意義生成方式的一種否定，其標志是道家“與天地精神相往來”，從自然中汲取靈感、尋找意義之源的意義生成方式得到充分的肯定，這纔有了縱情任性的六朝審美文化。

我們主張返回精神家園，並不是要把歷史上既成的某種價值信仰作爲解決今天人文精神危機的手段，而是要使民族精神在“日日新，又日新”的不斷生成過程中真正存在起來，真正成其爲精神。任何既成的、固定的精神形態恰恰不是活的精神，而祇

是精神的垃圾。因此如果不能清楚地分清意義的生成和歷史上既成的精神垃圾之間的區別，我們對傳統的研究就有重蹈莊子所嘲笑的那種讀死人糟粕的危險。

三、“雜語共生”的必然性與必要性

回歸是爲了超越。返回語言之家和返回精神家園作爲重建中國文論話語的一種策略，並不是要想在語言上或精神上回到《文心雕龍》時代、《詩大序》時代，或其它什麽時代，而是在繼承傳統文學藝術精神的基礎上建立起一套與當代中國人的生活與藝術、與21世紀中國人的生活與藝術息息相關的話語系統。因此，在重建中國文論話語的工作中，我們給自己提出了一個明確的努力目標，就是“融匯中西，自鑄偉辭”，希望通過對傳統話語的清理、中西對話研究而激活中國固有的文論精神和話語能力，在“雜語共生”的局面中廣取博收，逐步建立起既紮根于本民族深厚的文化土壤，又適合于當代文學實踐的中國文論新話語。

我們的這一口號也成爲專家學者們爭論的一個焦點。

對重建中國文論話語的懷疑論者往往以丟掉了從西方學來的現有話語我們將無從言説爲由，否定重建中國文論話語的可能性。他們的理由很簡單：請問你現在與我們討論話語問題時使用的是什麽話語？難倒不也是從西方學來的那套話語的一部分嗎？這一事實本身不就證明，現有的話語的不可超越性嗎？

與此相反，一些中國傳統學術的熱心人又往往走向另一個極端。他們認爲，既然我們的任務是建設中國自己的話語，那麽我們從現在起應該避免使用西方話語。他們認爲，中、西兩套話語各有自己的特點，不僅在思維上不相容，而且要實現“雜語共生”也不可能。

上述兩意見看似截然對立，各自走上相反的極端，實則出于同一個誤解，即認爲我們所要建立的中國文論話語將是與西方話語互不相乾的“完全國貨”；似乎既然是中國的，就理所當然地不能有西方的東西在内，這兩種觀點實際上都是一種非此即彼的思想模式，仍然没有跳出當年中西之争的“中化”還是“西化”的老套。人們常常引用歌德那句“理論是灰色的，而生命之樹長青”的話，如果這句話還有其真理性的話，那麽其真理性就是提示我們必須把理論之樹的根須牢牢地紮在現實生活、現實藝術實踐的沃土裏，讓理論之樹成爲根深葉茂的生命之樹的一部分。理論的經世致用從來就是中國傳統學術的基本精神之一，西方當代的話語分析理論也發人深省地提出，話語本身就是一種權力、一種意義建構的方式，它具有廣義的政治學、價值論功能，而不是純粹語言學、邏輯學範圍内的東西。我們今天提出重建中國文學理論話語的任務，並不是書齋中的突發奇想，它就是對目前中國價值失落、精神缺失這一現實的學術回應，就是古老的中國文化實現現代化轉型，走向新世紀、開創新紀元的現實需要。我們是從秦漢唐宋走過來的中國人，但我們更是站在 21 世紀大門口的當代中國人，在這個世界文化大衝突、大對話、大交融的時代，一切優秀的人類文化成果都應該成爲我們自己的精神營養，這樣纔有利于我們的健康壯大。

我們顯然不能够、也不需要在一夜之間把現在統治着我們的西方文論話語統統清除掉，而代之以道地的中國話語。所以當我們立足于“本土”話語進行話語重建之初，必然會有一個雜語共生的階段。在這個階段中，古今中外的話語都會有一點，會在我們的話語中碰撞、整合。人們會既講典型環境與典型人物，也講

形、神、情、理；既講存在之蔽亮，也講虛實相生；既講内容與形式統一或者結構、原型、張力，也講言象意道，以少總多，講神韻、風骨、情采。在雜語共生態中，即使有各是其是、各不相乾的情况也不要緊，因爲這本身就意味着文學理論界那種除卻西方無理論，或者至少無現代理論的局面的突破，這就是一種了不起的進步。

在我們正確地强調不同話語的差異性的同時，也應該看到它們在文化上的可通約性。目前學術界有一種將中西方各自的思維特點絶對化的傾向，似乎講特點就必須排除可通約性，突出了個性就没有了共性。這實際上是把文化的相對性本身强調到了極端的地步，是對中國文化特點的又一大誤解。總體上説西方以系統分析見長，中國以直覺感悟爲主，這當然是可以的，但這樣的劃分也不可絶對化。真理多走出半步就成了謬誤，如果我們就此認爲西方就衹有邏輯的思辨而没有直覺的感悟，中國就衹有零碎的感悟而没有系統的分析，那就大謬不然了。在中西方的比較研究中，不能把中西方的東西一正一反地對立起來，似乎西方既然是重分析、重思辨的，那它就必然没有直覺和感悟，不能説中國以直覺感悟見長，那它就肯定與系統分析、與思辨無緣。先秦時期，《易傳》、《墨子》、《荀子》其實都是頗具系統性、思辨性的。魏晋時期關于“有無”之辨、“言意”之辨、“本末”之辨等，都閃爍着思辨智慧的光輝。在文論方面，劉勰《文心雕龍》由道及文，“本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎《騷》”爲樞紐，以“論文叙筆”、“敷理以舉統”爲“綱領”，以“割情析采，籠圈條貫”爲“毛目”，並“長懷《序志》以馭群篇”，其分析的系統性，運思的思辨性，爲中外古代文論中所少有。至于注重“理

一分殊”的宋明理學家文論，以及深受宋明理學思維方式影響的明清兩代文論，其具有完整的系統性和鮮明的思辨性的，又何止一部葉燮的《原詩》？我們一方面要看到中、西文論話語在概念、範疇、言説方式等方面都有着各自不容忽視的鮮明特點，另一方面也應看到它們畢竟都是人類對文學藝術現象的言説，都是對藝術、人生的關係，對藝術審美現象的探討。這種一致性，就是不同話語進行對話的堅實基礎，也是“雜語共生”可能存在的客觀依據。不同的文化當然意味着不同的存在樣態，中西方各自的文學藝術創作和文學理論則是以這種各不相同的存在樣態的體驗爲基礎，但無論東西方在存在樣態上有多大的不同，但其作爲人的一種可能的存在樣態，在其存在論基礎上卻有着共同的存在或根源，這就決定了不同文化的文學和文學理論在根源上的同一性。中西方文學理論雖然有着各自不同的話語，但它們卻可以有共同的主題、共同的人生體驗、共同的精神追求。

例如對文學藝術本質的探尋，對藝術與現實的關係的探尋，就都是中西方討論的共同主題。由亞里士多德等人所提出的“摹仿説”，就是對藝術本質和藝術與現實關係的一種認定。從亞里士多德到賀拉斯、波瓦洛，再到 19 世紀的現實主義，西方許多理論家都是在“摹仿説”的框架内描述文學藝術的本質及其與現實的關係的。同時，西方近代的浪漫主義理論家們又在注重“强烈情感的自然流露”（華兹華斯語）這一框架内描述這一主題，從而形成了與注重摹仿現實的“鏡式”話語系統相對立的“燈式”話語系統。艾布拉姆斯就是用“鏡”與“燈”來概括西方文論話語體系的基本特徵的。中國文論没有出現像西方那樣分頭發展，各自走向極端，相互對立同時又相互補充的話語系統，而自

有一套“心物統一”的話語系統，就是說，中國人是在“心”與“物”的統一中來描述文學藝術的本質及其與現實的關係的。所以儘管一方在說着“再現”與“表現”，說“個別”與“一般”，以及“現實主義”、“浪漫主義”的話語，另一方卻說着“作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背”，說着“外師造化，中得心源”，看起來各不相乾，但由于它們有着共同的主題，即都是對文學藝術的本質及其與現實的關係的言說，所以它們還是可以進行求同存異的有效交流，並在一定程度上以“雜語共生”方式共存共榮的。

而且中國文論話語從來就不是純之又純的完全國貨，而是包括了“孔語”、“莊語”、“禪語”三個有機組成部分的話語體系①，其中的“禪語”系列，就是在吸收、消化印度禪學基礎上形成的。我們今天所說的“境界”、“妙悟”、“熟參”，還有“水月鏡花”之類術語，包括與之相應的“中國特有”的意象式批評，都是中印文化相結合的產物。儘管中印之間的思維差異可能小于中西差異，但在兩種話語結合之初，仍然有一個比較選擇的階段，一個“雜語共生”的階段。東漢末年以後，尤其是南北朝時期，當印度佛教潮水般地涌入華夏大地的時候，中國傳統文化也正經歷着一場深刻的變革和轉型，惟我獨尊的儒學大厦在玄學的風雨中搖搖欲墜，士大夫的開放心態給佛教的進入作好的充分的準備。玄學選擇了禪學，而禪學也不斷地中國化，不過，儘管有了這種選擇、淘汰與融合，但當時的文化條件還沒有達到能够完整地融鑄成一個新的中國式佛教的程度。所以有學者把當時的

① 詳見李思屈《中國詩學的話語言說方式》，《求是學刊》1996 年第 4 期。

中國禪學情況非常準確地概括爲"門派仍是雜七雜八，方式仍是多種多樣"①。這種"雜七雜八"、"多種多樣"，表現在話語方面就是"雜語共生"，就是以莊釋禪、莊釋磨合。中國文論的"禪語"經皎然、嚴羽等人的努力而逐漸成熟之後，我們仍可以看到它與"孔語"、"莊語"在長期的"雜語共生"中相互衝突，共同發展的歷史行程。《滄浪詩話》總可以説是以中國話語寫出的道地的中國詩學著作了，但直到清代，它還在挨罵，它的"以禪喻詩"的方法是否合理，幾乎成了中國文論史上的一樁公案。其間的是非得失，難以一言敝之，但有一點可以肯定的是，中國歷史上"禪語"和"孔語"、"莊語"的"雜語共生"在深化中國的文論思想，完善中國的文論話語方面是有極其深遠的意義的。

變則通，通則久。能否海納百川，包容異己，是一個文化、一套話語的生命力的重要表現。我們能否使我們數千年的歷史不僅僅是一堆故紙，而是流淌成我們身邊活生生的生活？這取决于我們是否對中華民族的歷史有所創新。我們是否能建立起中國當代的文論話語？這要看我們是否能在廣取博收中完成自己的創造。

四、重建的重要步驟——運用

既然話語衹有在言説中纔成其爲真正的話語，那麽中國文論話語的重建就决不衹是一個純粹的理論建構、邏輯演繹。理論的建構衹能提供一種話語的可能性，而現實的批評實踐，纔能使一種話語按照自己的方式活起來。所以，話語的運用，是我們重建中國文論話語的一個必不可少的重要步驟。衹是憑推理説某種理

---

① 葛兆光《禪宗與中國文化》第 14 頁，上海人民出版社 1986 年。

論、某種話語如何優越，如何有效，這是遠遠不够的，實踐是檢驗真理的標準，你得用給我們看看，看它的有效性何在，是否真能在人們的批評實踐中運用。

有很多人都對中國傳統文論話語的價值深信不疑，但就是没有運用的意識，理論家們大多是把它束之高閣，以供把玩。這種態度表面上十分重視中國文論，實際上卻在不自覺地把中國文論從現實的沃土中連根拔起，阻斷了它在實踐中不斷豐富發展的可能性。例如，“意象”這一概念在中國批評界的榮衰，頗有點“出口轉内銷”的味道，象徵性地説明了我們崇人抑己和重理論不重在實踐中發展的弱點。“意象”本來是中國古代文論話語中使用頻率極高的一個詞。劉勰《文心雕龍·神思》講“獨照之匠，窺意象而運斤”，已經把“意象”作爲重要的批評術語了。從他的“人文之元，肇自太極，幽贊神明，《易》象惟先”，和“神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應”等觀點來看，其意象理論已初步成熟，達到了相當的系統性和哲學深度。託名王昌齡的《詩格》有“久用精思，未契意象”，司空圖的“象外之象”論等，都是中國意象批評理論的進一步深化發展。到明代，“意象”成了批評的一個重要支點，意象批評至此蔚成大國。然而到了20世紀，理論界和批評界都似乎忘記了中國的意象批評，或把它當成了過時的古董，不再使用了，更没有人想到要使它在當代的社會背景和思想下，通過理論研究和批評實踐讓它得到進一步的發展。30年代中國新詩運動，人們大談“意象”，但都普徧地把它當成了舶來的洋玩意，提到“意象”往往就離不開

“image”，不假思索地視爲西方意象主義的産物①。直到國門大開以後，人們對西方的意象批評有了更多的瞭解，尤其是龐德等意象派詩人對中國詩歌意象性的重視爲國人所瞭解以後，人們纔恍然大悟似地感到中國意象批評的深刻性和實用性，纔把意象批評當成最時髦的東西來加以運用。其實意象批評在中國源遠流長，内容豐富，絶對是世界意象批評的一大中心，祇是我們没有在新的歷史條件下加以運用和發展。

在中國文論話語的運用上，還有兩個觀念問題需要首先解決。一個是對中國文論的偏見問題，另一個是怎樣正確理解中國文論話語的問題。我們的批評家們大多是在西化之風盛行的時代，吃西方的乳汁長大的。西方話語構成了他們的理論骨骼，他們對西方那一套非常熟悉，如數家珍，而對中國自己的東西反而相對陌生了，反而缺少認同感。因此，他們中的一些人自覺或不自覺地堅持用西方的觀點來看待中國，把中國傳統的直接等同于落後的，過時的。即使對傳統文化作些“研究”，也難免是以西釋中，不能潛入中國文化的内在精神。所以他們在運用和發展中國文化與文論之前，就先驗地否認了中國文化與文論所具有的在新的歷史條件下更新發展的可能性。如果這種偏見得不到糾正，對傳統文論話語即使有所運用，也必然是淺嘗輒止，貌合神離的。其次要解決的是對中國文論話語的正確理解問題。有一些人把運用中國文論話語誤解爲搬用傳統中的一些現成的詞句、範疇，以作當代理論的民族化裝飾品。講形象思維的時候引幾句“神思”，講靈感理論的來幾句“興會”，講“崇高”的時候又來

① 參見敏澤《形象·意象·情感》第54—55頁，河北教育出版社1987年版。

幾句“風骨”或“陽剛”，而其理論思維仍然是西方現存的那一套，這其實並不是中國話語的運用。因爲這種作法在總體上仍沒有擺脱以西釋中的套路，中國文論話語仍難以獲得自身的發展。話語是指在一定文化傳統和社會歷史中形成的思維、言説的基本範疇和基本法則，是一種文化對自身的意義、建構方式的基本設定，它包括了術語概念層、話語規則層和文化架構層由表及裏的内容。在這三個層次中，術語概念恰恰是最爲表面的，可變性也最大。隨着言説對象、言説語境的不同，術語概念層面一直在不斷地淘汰舊的，産生新的。而一定話語的話語規則和文化架構，則代表了一個民族的基本思維方式和内在的文化精神。用中國人特有的方式去思考、去言説、去評判，纔是中國智慧的要害所在。抓住了這個要害，我們纔不至于被一定術語的既成涵義和用法所限制，纔能不斷地吐故納新，在話語的發展中永葆創造的活力。兹試舉一例以證之。

比如，我們在運用“虚實相生”這一傳統命題解讀文學作品的時候，就可以在保持其豐富的歷史内容的前提下，努力突破其字面現存的含義，展示其古人限于歷史條件而未能開啓的話語可能性。我們不僅可以在藝術的本源論、構成論和技巧論三層次上充分展開“虚實相生”可能的言説能力，還可以用“虚實相生”爲思維框架對中外作品進行具有現代内容的闡釋。人們一般都稱《紅樓夢》爲偉大的現實主義作品，這不過表明《紅樓夢》這部中國古典名作與西方現實主義文學在“求真”的精神上有某種程度的類似。但《紅樓夢》的“求真”與西方現實主義的求真顯然具有不同的内涵。現實主義的“真”就是“寫實”，即按照生活的本來樣式描寫生活，用艾布拉姆斯《鏡與燈》的比喻，現實主

義發揮的是鏡子的功能。《紅樓夢》當然有大量的寫實，與現實主義不同的是，《紅樓夢》的寫實總是與“用虛”聯繫在一起的。不僅“紅樓夢”這一標題在提示人們該書所述是一場夢幻，“石頭記”的稱呼在向人們暗示這一切都是來自“太虛幻境”中“無稽崖”下的荒唐言，而且書中關于紅樓内外的“現實”描寫，包括對大觀園中的男女主人公的性格刻劃，對他們的悲歡，他們的命運的叙述，如果離開了關于“太虛幻境”這一虛無縹緲的大背景，離開了“空空道人”、“警幻仙姑”這條虛綫的叙述，其意義建構就無法完成，《紅樓夢》就不再成其爲《紅樓夢》了。而且這裏的“用虛”又絶不是所謂的“浪漫主義”，不是與反映現實之“鏡”相對的表現作家心靈之“燈”，因爲它並不是作家心靈的自我表現。在《紅樓夢》中，所寫之實固然是一種真，而所寫之虛同樣也是一種真，而且是一種使寫實之真成其爲真的更爲深刻的真。從“虛實相生”的角度看，在《紅樓夢》這部偉大的小説中，虛實相生而歸于虛，就是這部小説中發生着的真理。在技巧層面，《紅樓夢》以一虛一實兩條綫索展開故事。一條是開頭所講的關于石頭的故事。這故事，又經這一僧一道的聯絡，與“西方靈河岸上三生石畔”一株“絳珠草”和赤瑕宫的“神瑛侍者”發生了關係。這種幻化的描寫構成了整部小説的引子，也是小説中一切寫實内容，即人們所謂的“現實主義”内容的基礎。而且，小説中這些虛幻故事的叙述還始終伴隨着、推動着書中的寫實故事的展開，形成了相互對應、相互交織的一虛一實兩條綫索。在小説尚實的主張和寫實的内容後面，已先行有了一個虛化的背景。而小説作者“不敢失真”的宣言，卻正是在告訴讀者不可當真之後纔發表的：“此回中凡用‘夢’用‘幻’等字，是提

醒閱者眼目，亦是此書立意本旨。”

現實主義論者可能要把作者的這段聲明看成是無意義的遊戲之筆，或是爲避文禍而使用的小説技巧，總之是不可當真的，因爲在“不敢失真”和“不必當真”這相互矛盾的兩句話中，必有一假。但我們卻認爲，從《紅樓夢》全書亦真亦幻的風格和虛實對應的叙事綫索來看，這兩句看似互相矛盾的話，卻共同構成了曹雪芹藝術構思的基本特色。如果祇有紅樓而没有太虛幻境，祇有寶玉的故事而没有石頭的故事和神瑛侍者的故事，祇有黛玉的故事而没有絳株仙草的故事，再把寶玉夢遊太虛、風月寶鑒、可卿託夢，甚至甄士隱夢幻識通靈等非寫實性情節統統删去，我想《紅樓夢》一定會更加“現實主義”，但我們卻再也不會有像現在這樣一部令人魂牽夢繞的《紅樓夢》了。《紅樓夢》闊大空靈的境界是一個“惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物”的境界。儘管其中有現實之“象”，也有現實之“物”，但我們卻很難説這個境界是對現實生活的現實主義“反映”。以作品對世界的關係來説，《紅樓夢》即使有艾布拉姆斯所説的“鏡子”作用，但它也祇是一面“風月寶鑒”式的鏡子，在虛虛實實的影像中，現實祇留下些許變形的影子而已。即使我們發現了某些反映現實的影像，這些現實影像的意義也不是自足的，它們總是需要那些超越現實的東西來加以説明。

“説到辛酸處，荒唐愈可悲，由來同一夢，休笑世人痴！”祇知以實爲實而不知實即是虛，人生如夢，祇知以虛爲虛而不是虛即是實，夢即是真，這正是世人的痴迷所在。而正是迷悟互見，虛實相生的描寫，構成了《紅樓夢》“境生象外”的奇特境觀和永恒魅力。

空間的無限化和時間的模糊化手法的運用，大量詩詞歌賦楹聯的插入，在美化小説意境的同時，實際上也是不斷的虛實相生的吁請，它們提醒讀者不要停留在故事的“實”上面，而要由實入虛，深入到故事外面的“味”中去。都是在運用傳統抒情文學“境生象外”的方法，含不盡之意見于言外。

我們也可以看到，儘管作者説“由來同一夢”，但那來無影去無踪的一僧一道卻似乎不在夢中，因爲他們並不局限于現實世界，他們能够醒眼看世界，並力圖唤醒夢幻中的人們走進真實。甄士隱就是這樣被他們救度而脱離虛幻的，最後寶玉也通過他們而回歸于真了。但是，既然這世界虛幻不真，那一僧一道又是從何處獲得了他們的真實性？是從那虛無縹緲的“太虛幻境”！與現實世界的虛幻相比，一般人眼中最爲虛幻的“太虛幻境”反倒顯得更爲真實。于是，在《紅樓夢》中，日常的虛實觀念發生了一個根本的倒轉：人們以爲是“實”的，反而成了“虛”；而人們以爲是“虛”的，卻恰恰是真正的實。太虛幻境中的那副有名的對聯“假作真時真亦假，無爲有處有還無”，在小説中不斷以變化的形式出現，正是小説中發生的虛實結構倒轉的暗示。這種倒轉的虛實結構，是對人們觀念中的虛實結構的根本否定。這種否定產生了《紅樓夢》所特有的藝術衝擊力，因爲它徹底顛覆了世人的意識結構和生存基礎，具有一種讓人產生一種幻迷，一種真假難辨的暈眩。

不過，這種虛與實的倒轉卻並不是一個簡單的否定。虛否定着實，色否定着空，但實恰恰又是由虛生成的，色恰恰又是空生成的。在人間世界所發生的一切執迷不悟與虛妄，都可以在“太虛幻境”裏找到其合理的解釋。正如“甚荒唐”的現實世界存在

的根據並不在現實世界本身，而在那不荒唐的太虛世界一樣，現實世界中的“荒唐”，也不能完全歸因于現實世界，而應在那太虛幻境世界的“荒唐”中去找。那石頭的“凡心已熾”和世人的“荒唐”不可理喻，都不過是太虛幻境中“静極思動，無中生有之數”所決定的。似實而虚的現世中“鬧嚷嚷你方唱罷我登場”，這一多米諾骨牌的倒塌，原來卻始于似虚而實的太虚幻境的第一塊牌。現實世界是太虚幻境的合理延伸，一切虚妄都來源于太虚幻境；在此意義上，現實世界本身就不是荒唐的了，一切都實實在在，按既有的邏輯在發展，如果有什麽虚而不實的話，那衹是在太虚幻境的起點上。于是，小説中虚與實的關係又再一次發生倒轉，世界的意義變得更爲複雜。瞬間即永恒，刹那見千古，《紅樓夢》作者在一系列大量細節描寫中處處通過實有顯示着世界的虚無的同時，又何嘗不是處處在通過虚無而顯示着實有的價值呢？所以這種虚與實的再次倒轉，絶不是對第一次虚實倒轉的簡單否定，而是對宇宙大化綿綿相續、虚實相生的一種演進。《紅樓夢》否定了世俗關于世界意義的認識但卻並不給定一個現存的意義，打倒了傳統的偶像但並不代之以新的偶像，它衹是向人們顯示虚與實的回環往復。“色不異空，空不異色；色即是空，空即是色。”在《紅樓夢》中，色與空、虚與實之間，相克而又相生，相生復又相克，世界就在這相克相生中生成着，人們就在這世界中建構着自己的生活，面對這流動的意義模式，静態的概念，以及以静態概念爲工具的語言，又如何能够不言而難言，欲説還休呢？

衹要有運用中國話語的意識，我們甚至可以用“虚實相生”來解讀外國作品和當代作品。捷克作家米蘭·昆德拉的《生命中

不能承受之輕》是一部哲理小説。歐洲文化的背景和哲理小説的形式，僅僅是這兩點，就足以構成這部小説與中國的虛實相生論之間的巨大鴻溝。虛實相生作爲中國人觀察宇宙人生、理解文學藝術的一種文化立場和思維方式，對這部不以抒情、描寫見長的哲理小説進行的解讀也是可以有獨到的收獲的。那將是主體以特定方式對作品的叩問，作爲主、客體之間的對話和交流，其意義必將遠遠超出狹義的文學批評本身。

其知也難，其行尤難。對中國文論話語的這種運用，目前還處于初步嘗試階段。成敗得失，尚難評説。但有一點是可以肯定的，就是把傳統的文論話語從故紙堆中解放出來，並運用到現實的文學批評之中，將是中國文論走向生活、走向世界的必由之路，是一個古老的文化傳統發揚光大、不斷創生的必由之路。